



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**La integración entre lo precolombino y lo moderno en
la xilografía de Julio Camino Sánchez**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Javier Fernando RODRÍGUEZ CANALES

ASESOR

Dr. Luis Fernando VILLEGAS TORRES

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Rodríguez, J. (2021). *La integración entre lo precolombino y lo moderno en la xilografía de Julio Camino Sánchez*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	--
DNI o pasaporte del autor	07872517
Código ORCID del asesor	ORCID: 0000-0002-3899-240X
DNI o pasaporte del asesor	10866524
Grupo de investigación	No pertenece
Agencia financiadora	No tuvo financiamiento
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar (Lima). Coordenadas geográficas (Latitud: -12.0453 Longitud: -77.0311 Latitud: 12° 2' 43" Sur Longitud: 77° 1' 52" Oeste).
Disciplinas OCDE	Historia del Arte: http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

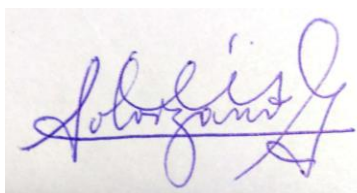
A los veintitrés días del mes de febrero de dos mil veintiuno, siendo las 15.00 horas, vía Google Meet se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dra. Mónica Solórzano Gonzales (Presidenta), Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Asesor), Mg. Sofía Pachas Maceda (Informante) y Mg. María Yllia Miranda (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **LA INTEGRACIÓN ENTRE LO PRECOLOMBINO Y LO MODERNO EN LA XILOGRAFÍA DE JULIO CAMINO SÁNCHEZ**, presentada por el señor Javier Fernando Rodríguez Canales Bachiller en Teología, para optar el Grado de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

EXCELENTE (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Javier Fernando Rodríguez Canales**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 4.15 horas.



Dra. Mónica Solórzano Gonzales
Presidenta
Profesora Asociada D.E.



Dr. Luis Fernando Villegas Torres
Asesor
Profesor Asociado T.C.



Mg. Sofía Pachas Maceda
Informante
Profesora Asociada D.E.



Mg. María Yllia Miranda
Informante
Profesora Contratada

Índice

Introducción	3
Capítulo I	
Identidad y modernidad en el Arte Peruano entre 1934 y 1968.	12
1.1. Del Indigenismo a la Abstracción	12
1.2. El Grabado Peruano	37
Capítulo II	
La xilografía de Julio Camino Sánchez (1914-2007)	46
2.1. Los inicios: el indigenismo y lo precolombino	49
2.2. La documentación del Arte Popular Peruano	59
2.3. Exploración del Arte Rupestre	60
2.4. La búsqueda de lo moderno	65
2.5. Las vertientes estilísticas	72
Capítulo III	
La Integración entre lo Precolombino y lo Moderno	75
3.1. Referentes Inmediatos	75
3.2. La abstracción moderna y la síntesis precolombina	80
3.3. Paralelismo con Apu-rimak y Elena Izcue	86
3.4. La Vertiente Experimental	94
3.4.1. La forma y el ornamento	94
3.4.2. La composición moderna y el contenido precolombino	98
Conclusiones	103
Cronología	110
Bibliografía	115

Introducción

Los movimientos que agruparon a los artistas tienen, aunque en proporciones diversas, un denominador común, consistente en ser, simultáneamente, un despertar a la modernidad, abrir los ojos hacia lo que Europa hacía de revolucionario en ese momento (...) y al mismo tiempo un abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa (Manrique, 1980:19).

Uno de los principales desafíos para la plástica peruana del siglo XX, fue la búsqueda de la propia identidad en tensión con lo universal y lo contemporáneo. Son muchos los artistas que han intentado la construcción de un Arte Nacional en diálogo con las tendencias universales de su tiempo, por ejemplo, José Sabogal (1888-1956) acentuó la autoafirmación por medio de la representación moderna del mestizo, el indio y su entorno, Alejandro González Trujillo “Apu-rimak” (1900-1985) ensayó una puesta al día de lo peruano integrando la temática andina con las vanguardias, el cubista Carlos Quípez Asín (1900-1983) optó decididamente por la modernidad valorando el aporte europeo para el arte latinoamericano y Fernando de Szyszlo (1925-2017) propuso una pintura abstracta en sintonía con el lenguaje universal de la segunda mitad del siglo XX acudiendo a un Ancestralismo con ecos precolombinos.

Un artista que buscó la integración de las tensiones señaladas y que ha sido poco estudiado fue Julio Camino Sánchez (Trujillo 1914- Lima 2007), pintor y grabador que cultivó la xilografía¹ por más de cinco décadas, alcanzando en esta técnica un alto nivel de maestría.

En el campo de la pintura al óleo, Camino Sánchez trabajó el paisaje de la costa norte del Perú representando casonas adornadas con buganvillas y caballitos de totora. Sus óleos, elaborados con un estilo similar al de Camino Brent (1909-1960), tuvieron mucha acogida, sin embargo, no se caracterizaron por la innovación o la experimentación estética. Es posible que esta suerte de inmovilidad se deba a que el artista prefirió no realizar cambios que pudieran afectar el mercado que había construido con dichas obras. Por el contrario, es en la xilografía donde se encuentra una amplia variedad de motivos, innovaciones técnicas y propuestas originales que integran elementos provenientes del Arte Rupestre, el mundo precolombino, el Indigenismo, el Arte Popular y el Abstracto. En ese sentido, considerando que el Perú es una noción contemporánea, el título de la presente tesis menciona lo precolombino solamente para indicar lo anterior a la conquista española.

¹La xilografía es la técnica de grabado utilizando tacos tallados en madera.

Haciendo una comparación entre su pintura al óleo y su grabado, enfatizamos que fue en la xilografía donde el artista se sintió más cómodo para la experimentación, por esta razón es que nuestro estudio se concentrará en las obras realizadas con esta técnica.

La hipótesis que se pretenden demostrar es que Camino Sánchez integró en su xilografía el Arte del Perú Antiguo² con lo Moderno desde una perspectiva de interculturalidad, sin mezclar ambos lenguajes, sino haciendo una relación a través de la composición moderna y la yuxtaposición entre elementos geométricos simples y formas autóctonas sintetizadas.

Toda investigación requiere en primer lugar del establecimiento de un marco cronológico. En la Historia del Arte es difícil plantear con exactitud el momento de inicio y fin de una etapa estilística porque dichos cambios no dependen solamente de la aparición de una obra emblemática o de algún suceso particular que inspiró un acto creativo, sino de la compleja consolidación de características particulares que finalmente definirán un estilo.

Si bien es arduo determinar los límites cronológicos exactos de una tendencia artística o de las etapas creativas de un pintor, tampoco se puede soslayar que, de manera general, los estilos pueden ser ubicados sin mucha dificultad en amplios rangos de tiempo, por ello, y asumiendo el riesgo de cierta arbitrariedad, es necesario enunciar hitos que permiten identificar un contexto.

En nuestro caso, hemos elegido un marco delimitado por las fechas en que el artista produjo su obra más significativa. Dicho marco inicia en 1934, año en el cual realizó su primera muestra, la cual tuvo un contexto con fuerte carga nacionalista cuyos antecedentes más significativos estuvieron en la Revolución Mexicana (1910), la Revolución Rusa (1917) y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), mientras que a nivel nacional confluyeron la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918), el inicio del Indigenismo pictórico con la muestra “Impresiones de Qosqo” de José Sabogal (1919), el descubrimiento arqueológico de la Cultura Paracas por parte de Julio C. Tello (1925), las leyes paternalistas en favor del indígena promulgadas por el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), el debate Indigenista liderado por José Carlos Mariátegui, la persecución política contra la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) que culminó en la violenta Revolución de Trujillo que el joven Camino Sánchez presenció en 1932 y los primeros años de la gestión de

²Es importante destacar que dentro del recurso al Arte Precolombino (especialmente el arte Chavín, Nazca, Tiahuanaco, Moche y Chimú), el artista puso énfasis en el Arte Rupestre, lo cual representa un aporte original.

Sabogal como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes³, orientándola hacia la búsqueda de un Arte Nacional en contraposición al Arte Europeo.

Por otro lado, nuestra elección del año 1968, como punto final de nuestro marco cronológico, responde al momento en que el artista ganó el Premio Nacional de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), consolidando su trabajo de integración entre lo precolombino y lo moderno a través de la xilografía.

El lapso de tiempo entre el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y 1968, estuvo caracterizado por el predominio de los Estados Unidos con sus políticas desarrollistas y culturales en América Latina, la Guerra Fría (1945-1985), la Revolución cubana (1959), la “polarización arte puro y arte social” (Lauer, 1976:147), el liderazgo de la Agrupación Espacio (1947) y la realización del I Salón de Arte Abstracto (1958) en la ciudad de Lima.

El año 1968 también es significativo por el resurgimiento del socialismo que tuvo entre sus hitos más importantes la protesta contra la sociedad de consumo conocida como el “Mayo Francés” y el Golpe de Estado de Juan Velazco Alvarado, cuyo gobierno militar fomentó una campaña de corte marxista con fuerte impacto en la gráfica nacional y el Arte Popular. Ese mismo año, además se caracterizó por el auge de la Nueva Figuración con el otorgamiento del premio “Teknoquímica” a la artista Tilsa Tsuchiya (1928-1984).

En el periodo de tiempo señalado se puede apreciar tres tendencias que marcaron la historia del Arte Peruano en medio de las cuales Camino Sánchez elaboró su propuesta visual, nos referimos al Indigenismo de José Sabogal, la Abstracción liderada por la Agrupación Espacio y la Nueva Figuración en paralelo con el Neo Indigenismo impulsado por los programas de concientización política del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) del Gobierno Militar.

La sucesión de acontecimientos culturales sucedidos entre las décadas de 1920 y 1960, se caracterizó por las tensiones que planteaba la realidad peruana de ese momento. Nos referimos a la afirmación de la identidad nacional, la urgencia del compromiso social, la puesta al día con la modernidad y las exigencias que brotaron de la toma de consciencia de la libertad del individuo, expresadas según sea el caso, con lenguajes figurativos y no figurativos. Por todo ello es que el marco cronológico ubicado entre la primera muestra de Camino Sánchez en 1934 y la obtención del Premio Nacional de Grabado del ICPNA en 1968, nos ofrece una referencia adecuada para delimitar el estudio de su obra.

El Marco Teórico de nuestra investigación está vinculado con la identidad local, lo universal, el pasado remoto, lo precolombino, lo moderno y lo contemporáneo. Al constatar

³ José Sabogal asumió el cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 1933 y cesó en sus funciones en 1943.

en la obra del artista trujillano la integración de diferentes elementos del Arte Precolombino con el Arte Moderno, es que nuestro trabajo requiere de una perspectiva de estudio que contemple la identidad cultural y la contemporaneidad (o vigencia histórica) de una propuesta artística. A pesar que el problema de la identidad cultural ha sido abordado desde las ideas de mestizaje, colonialidad, homogenización, heterogeneidad, aculturación, transculturación, interculturalidad y síntesis viviente, por autores como Aníbal Quijano, Antonio Cornejo Polar, José María Arguedas y Víctor Andrés Belaunde, Juan Acha señaló hace varias décadas que: “aún nos hace falta una teorización latinoamericana de nuestra realidad y del arte” (Acha 1979:113).

Los cambios profundos que trajo el siglo XX, exigió a los artistas la revisión del encuentro entre las culturas hispana e indígena. El pasado precolombino, el virreinato, el advenimiento de la vida republicana y “el debate sobre la modernidad implica volver a mirarse desde una nueva mirada, en cuya perspectiva puede reconstituirse de otro modo, no colonial, nuestras ambiguas relaciones con nuestra historia” (Quijano 1988:46). En ese sentido se cuestionó la idea tradicional de mestizaje porque, según Amat, más que un mestizaje se trató de un proceso de asimilación: “los indígenas pasaban a ser mestizos, y éstos blancos, con solo adoptar los rasgos culturales hispánicos” (Amat 2013:95). Por su lado, Luis Mujica Bermúdez entiende que este fenómeno significó una pérdida, por ello habla de “aculturación”⁴, esto es, “un proceso social de encuentro de dos culturas en términos desiguales, donde una de ellas deviene dominante y la otra dominada” (Mujica 2002:2). Complementariamente, Fernando Ortiz habla del binomio “desculturación-neoculturación”, porque este proceso representa “la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación”, cuyo resultado sería la “transculturación”, que “es el proceso por el cual una cultura adquiere de forma creativa ciertos elementos de otra”. (Sobrevilla, 2001:21). En este conjunto de términos que se han mencionado, la interculturalidad se ha venido posicionando como un concepto adecuado para la construcción una identidad fuerte porque afirma lo propio antes de incorporar lo ajeno: “interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios” (García Canclini 2004 :15).

⁴ Para José María Arguedas “Cuando se habla de «integración» en el Perú se piensa, invariablemente, en una especie de «aculturación» del indio tradicional a la cultura occidental; del mismo modo que, cuando se habla de alfabetización, no se piensa en otra cosa que en castellanización” (1967:11).

La pregunta que nos haremos en el presente trabajo es acerca del concepto (transculturación, aculturación, mestizaje, etc.) que se ajusta mejor para la comprensión de la integración entre lo precolombino y lo moderno que hizo Camino Sánchez a través de su xilografía.

En cuanto al problema de la contemporaneidad que se aprecia en la xilografía del artista trujillano, acudiremos a los conceptos que trabaja Luis Rebaza Soralez acerca de lo moderno, la modernización, el modernismo y lo contemporáneo. El autor dice al respecto que: “para discutir las ideas tanto de modernidad como de contemporaneidad he optado por homogenizar la terminología de manera que se articule alrededor del término “modernismo” tal como se usa fuera de la tradición hispana” (Rebaza, 2017:20).

Atendiendo a la necesidad de seguir un método, la historia del arte se ha concentrado en aspectos como la naturaleza, la sociedad o el análisis formal de la obra. Siguiendo a Juan Plazaola en su libro “Métodos y Teorías de la Historia del Arte” (Plazaola, 2015), vemos que no solamente existen métodos de investigación, sino que detrás de éstos hay una filosofía de la Historia del Arte.

Entre los autores europeos más importantes que han reflexionado sobre los diversos enfoques académicos tenemos a Hippolyte Taine (1828-1893) que, inspirado en el positivismo de Auguste Comte, acentuó la influencia del contexto natural y las condiciones biológicas sobre el artista. Arnold Hausser (1892-1978), desde una perspectiva historicista, sociológica y marxista, analizó la obra de arte en conexión con los factores históricos y socioeconómicos que pudieron determinarla. La Escuela de Viena, en reacción al positivismo, estudió el arte desde sus aspectos formales y estuvo representada por Alois Riegl (1858-1905) y Heinrich Wölfflin (1864-1945), quienes señalaron la existencia de una cierta autonomía del arte con respecto a los contextos culturales. En cuanto a la interpretación de la obra de arte, Erwin Panofsky (1892-1968), estableció una correlación entre pensamiento e imagen para elaborar un método basado en la lectura fenoménica del objeto (iconología), la interpretación del mismo (iconografía) y la penetración del contenido a través de la intuición y la visión del mundo del intérprete.

Como sucede en otros campos del conocimiento, el pensamiento europeo tuvo mucha influencia en el Perú, ello se evidencia en que varios autores han hecho sus investigaciones desde puntos de vista similares, aunque con acentos particulares que son propios de la realidad local. Tenemos por ejemplo a Juan Acha (1916-1995), Mirko Lauer (1947-) y Gustavo Buntinx (1957-) que escribieron sobre el Arte Peruano y Latinoamericano a partir de las dinámicas sociales de donde surgieron. Natalia Majluf (1967-) que relacionó el estudio de las obras con la construcción de la nacionalidad y la identidad de las etnias o Cristóbal

Campana (1938-2020) y Jesús Ruiz Durand (1940-) que dedicaron algunas de sus investigaciones al análisis formal del Arte Precolombino.

Con respecto a los aspectos formales de la obra de Julio Camino Sánchez, afirmamos que la xilografía simplifica el diseño y para analizar este tipo de diseños, los criterios que ofrecen autores como Riegl, Wöfflin y Cirlot (1916-1973) con su reflexión acerca del espíritu abstracto del Arte Paleolítico serán de ayuda. Sin embargo, al tratarse de estudiosos que se ocuparon del arte europeo, es preciso acudir a otros que investigaron el arte específicamente peruano como Jean Guffroy con su exploración del Arte Rupestre o Ruiz Durand con sus análisis del diseño precolombino.

Paralelamente, y con la intención de establecer la originalidad de la propuesta, se aplicará el método comparativo. Según Otto Pacht hay que saber hacer comparaciones, por ello, cuando se pregunta sobre este método dice que “entre los objetos comparados pueden existir discrepancias y semejanzas, pero en las comparaciones a las cuales nos referimos aquí, que deben conducir a una visión más diferenciada, el rendimiento será tanto mayor cuanto más numerosas y más fuertes sean las semejanzas” (Pacht, 1993:73). Considerando los criterios ofrecidos por el autor austriaco, haremos comparaciones con artistas cercanos a la obra de Camino Sánchez por la técnica, el estilo, el tema, la época y las influencias, por ello, analizaremos las relaciones con la xilografía de José Sabogal, pero de manera particular, con el trabajo de Alejandro González Gamarra “Apu-rimak” y Elena Izcue, quienes elaboraron formas inspiradas en el diseño peruano precolombino con la intención de conservarlo, pero también de modernizarlo. Seguidamente se establecerán las respectivas correspondencias con artistas abstractos de la década de 1960 como Víctor Vasarely (1908-1997), Eduardo Moll (1929-2018) y Fernando de Szyszlo (1925-2017), para evidenciar las posibles influencias modernas en el grabador trujillano.

Como ya se ha mencionado, todo investigador tiene una aproximación particular desde la cual ordena la información obtenida y es por eso que es aceptable la presencia de varias lecturas de la realidad. Desde la necesidad de profundizar en el contexto y el análisis específico de la obra, reconocemos el aporte de cada escuela mencionada sin absolutizar alguna de ellas, por ello ensayaremos una armonización de los diferentes enfoques a través de la descripción de contextos generales y específicos, la narración cronológica del desarrollo de la obra estableciendo antecedentes e influencias, el análisis formal e iconográfico, la interpretación amplia y la formulación de sus aportes originales.

Una investigación de historia del arte supone la documentación de lo dicho acerca del artista. Siendo que el grabado es una disciplina relativamente reciente y poco difundida en el Perú, es comprensible que no existan muchas investigaciones. Las publicaciones más

importantes buscan ofrecer un panorama general, relatan la actividad de algunos artistas grabadores y la aparición de talleres donde se impartieron clases, sin embargo, no hemos encontrado trabajos que analicen sistemáticamente las tendencias y los estilos propuestos. Algunas fuentes relevantes son los archivos de los Salones de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (IPCNA) que se realizan desde el año 1965 y el trabajo de promoción del Grabado Peruano que viene impulsando Manuel Munive Maco, quien ha curado la “Antología Xilográfica de Carlos Bernasconi” (1953-2015), la muestra “Notas de Campo/Proyecto Rupestre Contemporáneo”(Arequipa 2018) y la “1era Bienal de Grabado de Arequipa” (2019), donde agrupó a los principales grabadores de la Ciudad Blanca.

Si las publicaciones sobre el Grabado Peruano son reducidas, aquellas dedicadas a la obra xilográfica de Julio Camino Sánchez lo son aún más. Los textos que contienen más referencias del artista son: “Grabadores del Perú” de Abel Fernández (1995) y “El Grabado en el Perú Republicano” de Nanda Leonardini (2003). Otra fuente importante son las críticas aparecidas en la prensa escrita⁵, ello se debe a tres motivos: el primero responde a una actividad muy larga y sistemática por la cual Camino Sánchez se hizo un espacio en el ambiente artístico peruano. El segundo motivo obedece a que el artista fue promovido desde muy joven por el periodista e intelectual norteño José Eulogio Garrido, quien escribió varios comentarios sobre su obra. El tercer motivo está relacionado con el hecho de que el padre de Camino Sánchez trabajó por muchos años en el diario “*La Industria*” de Trujillo, por ello el joven artista conoció muy bien el mundo del periodismo y eso le sirvió para tocar las puertas correctas al momento de solicitar alguna nota de prensa.

En la mayoría de los artículos aparecidos principalmente en los diarios “*La Industria*” y “*La Prensa*” de Lima, los comentaristas lo catalogan de indigenista, pintor poético y buen grabador, que a través de una técnica depurada retrata con cariño a los habitantes y los paisajes de su tierra natal. En las críticas aparecidas durante las décadas de 1940 y 1950, se hace una lectura desde el Indigenismo, al cual siempre se le vinculó seguramente por el estilo de sus obras tempranas y su amistad con José Sabogal. Es recién a partir de la década de 1960, y particularmente, en las presentaciones de sus carpetas de grabado escritas por Cecilia Bustamante (1964) y Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1965), donde se comenta que en su xilografía aparece el Arte Abstracto Moderno en conexión con las raíces autóctonas.

⁵Entre los críticos que más han escrito sobre el artista destacan José Eulogio Garrido, Carlos Rodríguez Saavedra, Elvira Gálvez, Sigwart Blum y Eduardo Moll.

En cuanto a las fuentes directas de nuestro trabajo, hemos estudiado y documentado la colección de la Galería Delbarrio de Chorrillos⁶, la cual está conformada por más de 300 obras, entre grabados, tacos y bocetos. También se han ubicado en el Museo de la Cultura Peruana un díptico de gran formato pintado por el artista, que representa escenas folclóricas inspiradas en un mate burilado. Otras fuentes directas a las que hemos tenido acceso son los cuatro archivos que se conocen de Camino Sánchez (tres de ellos son propiedad de la Galería Delbarrio y uno se encuentra en el Museo de Arte de Lima).

Nuestra investigación está estructurada en tres capítulos, el primero sirve de contexto, ofreciendo un panorama amplio del Arte Peruano y otro más específico dedicado al Grabado Peruano. El segundo explica el desarrollo histórico de la xilografía del artista, así como las diversas vertientes que ensayó y el tercero se concentra en probar la hipótesis planteada a través del análisis formal, iconográfico y comparativo de las obras.

En el capítulo I, que lleva por título “Identidad y Modernidad en el Arte Peruano entre 1934 y 1968”, se expone un contexto caracterizado por el paso del Indigenismo a la Abstracción. Dentro de este periodo de tiempo se destacan las propuestas de los artistas que, inclinándose hacia la Abstracción Geométrica en diálogo con las tradiciones autóctonas, buscaron integrar lo precolombino con lo moderno, también se establecen antecedentes y referencias que pudieron influenciar en la obra del grabador trujillano. Luego, con el afán de precisar aún más el contexto, se hará una breve historia del Grabado Peruano, planteando un panorama en el cual confluyeron artistas que cultivaron la disciplina e instituciones que la promovieron.

El capítulo II, “La Xilografía de Julio Camino Sánchez”, desarrolla una mirada amplia y un relato cronológico de la obra xilográfica, posteriormente se ofrece un ordenamiento de la misma según los temas y los estilos que la caracteriza para facilitar una interpretación del conjunto. Según este ordenamiento se destacarán las vertientes en las cuales el artista hizo una integración de lo Precolombino con lo Moderno.

El capítulo III, titulado “La Integración entre lo Precolombino y lo Moderno”, tiene como objetivo explicar la relación intercultural que realizó el artista entre ambas tradiciones. Para ello se establecerán antecedentes, se harán comparaciones con otros artistas que hicieron un trabajo similar, se profundizará en las referencias al Arte Rupestre, en la síntesis precolombina, sus características, las semejanzas y diferencias con la Abstracción Moderna. Con respecto a la composición moderna, se explicará su relación con la Abstracción

⁶Fundada por Gabriela Tineo y Jaime Gassner el 12 de octubre de 2009, la Galería Delbarrio estuvo ubicada en el distrito limeño de Chorrillos y se enfocó en el Arte Peruano Contemporáneo. Con el paso del tiempo, sus gestores reunieron una de las colecciones más grandes de obras de Julio Camino Sánchez.

Occidental, su importancia y la visión del mundo que la inspira. Como tercer punto de este capítulo se procederá al análisis directo de las obras en las cuales se cumple el proceso de integración mencionado. Considerando el encuentro entre culturas en igualdad de condiciones como una clave de lectura de la obra estudiada, se concluye que la interpretación más apropiada no se fundamenta en solamente las ideas de mestizaje, aculturación o transculturación, sino en el concepto de interculturalidad, porque según Altmann: “El arte puede ser intercultural. Pero esta interculturalidad artística o estética tiene que ser construida dentro del propio arte” (Altmann, 2020:74), donde los elementos rupestres, precolombinos y modernos están yuxtapuestos y armonizados, pero no mezclados ni subordinados. Finalmente se ofrecerán unas conclusiones donde se demostrará que uno de los aportes de Camino Sánchez para la plástica peruana estuvo en la integración que hizo de lo local, lo universal, del pasado y lo moderno, a través de su xilografía.

CAPITULO I

Identidad y Modernidad en el Arte Peruano entre 1934 y 1968

1.1. Del Indigenismo a la Abstracción

La obra de Julio Camino Sánchez está enmarcada entre su primera muestra (1934) y la obtención del primer premio en el IV Salón de Grabado del ICPNA (1968), donde sus propuestas innovadoras obtuvieron un reconocimiento relevante. Entre las décadas de 1920 y 1960 de la Historia del Arte Peruano, sucedió el paso del Indigenismo Nacionalista a la Abstracción Moderna. A pesar de las diferencias entre ambas corrientes es importante destacar que algunos de sus representantes más significativos recurrieron a las fuentes precolombinas, estableciéndose de esta manera algunos puntos de contacto. Sin embargo, la diferencia estuvo en que los indigenistas abordaron lo precolombino con la intención de construir un Arte Nacional en continuidad con su pasado cultural, mientras que los abstractos trataron de encontrar en las fuentes peruanas antiguas el fundamento de un lenguaje universal moderno. Considerando que Camino Sánchez se desempeñó en el paso del Indigenismo a la Abstracción, donde lo precolombino entró en diálogo con lo moderno, hemos trazado una línea de correspondencias locales que, partiendo desde Francisco Laso, continuó por Teófilo Castillo, José Sabogal, Alejandro González Trujillo “Apu-rimak”, Elena Izcue, Eduardo Moll y Fernando de Szyszlo.

Los antecedentes del Indigenismo se encuentran en la obra de los artistas peruanos más representativos del siglo XIX, donde observamos la tensión entre lo moderno, lo universal y la tradición local. Ignacio Merino (1817-1876) hizo pintura de historia⁷ y algunos de sus cuadros fueron de carácter costumbrista⁸. Luis Montero (1826-1869) cultivó la pintura de género de corte historicista en la cual se percibe referentes locales en orden a la construcción de un imaginario nacional⁹. Finalmente, Francisco Laso acudió al legado artístico de las culturas prehispánicas (Fig. 1) y retrató los tipos étnicos costeros y andinos¹⁰. Comparando la obra de los tres artistas, se aprecia que fue Laso quien acentuó con más intensidad la búsqueda de identidad nacional en los elementos precolombinos, por ello puede ser considerado como un antecedente importante para el Indigenismo y un referente indiscutible para el Arte Latinoamericano.

⁷Ver “*Últimos adioses de Cristóbal Colón a su hijo Fernando*”, Pintado en 1861, Museo de Arte de Lima.

⁸“En paralelo con su trabajo en la Escuela de Dibujo, Merino dedicó buena parte de su tiempo a tomar apuntes de vistas y costumbres del país” (Kusunoki, 31:2017).

⁹Ver “*Los funerales de Atahualpa*”, pintado en 1867, Museo de Arte de Lima.

¹⁰Ver “*La Hilandera*”, pintado en 1849, Museo de Arte de Lima.

La valoración de la obra de Francisco Laso no es reciente, sino que ya desde inicios del siglo XX, Teófilo Castillo venía señalando su centralidad para el Arte Peruano:

“Castillo resaltó la importancia de Francisco Laso como pintor nacional, ya que una de sus principales características fue pintar lo nacional a pesar de su educación y cultura francesa. En opinión del crítico, el fervor nacionalista de Laso se hizo evidente en la representación del indio en actitudes y vestimenta” (Villegas, 2006: 95).



Fig. 1
El habitante de las cordilleras
Francisco Laso
Óleo sobre tela
1855
88x138 cm
Pinacoteca Municipal Ignacio Merino
Fuente:
<https://artsandculture.google.com/partner/pinacoteca-ignacio-merino>

Dentro de la producción del artista tacneño destaca el óleo titulado originalmente “El habitante de las cordilleras” y que luego (seguramente por ignorancia, ligereza o por temor a los efectos que podrían ocasionar su poderoso contenido ideológico), fuera rebautizado como “El indio alfarero”¹¹. El cuadro fue pintado en 1855 para ser exhibido en la Exposición Universal de París y según Natalia Majluf es “el primer ejemplo de una representación moderna del indio en la pintura peruana” (Majluf 1995:140). Así mismo, Gustavo Buntinx señala que el cuadro “puede ser legítimamente entendido como una reivindicación abstracta de la cultura nativa” (1994:72). Sin pretender una lectura exhaustiva de esta obra emblemática¹², señalamos que la representación de un sujeto indígena o mestizo¹³ que

¹¹El cuadro fue rebautizado por Du Pays cuando dijo “Este Alfarero parece cocido al sol”, “esto dio lugar a que el nombre equívoco de “El Alfarero” tuviera más fortuna como título del lienzo” (Estabridis 2004:86)

¹²Natalia Majluf en su tesis doctoral “*The Creation of the Image of the Indian in 19th-century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*” y Gustavo Buntinx, en su artículo “*El indio alfarero como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso*”, nos ofrecen un análisis detallado de la

sostiene un huaco mochica con la imagen de un prisionero, señala el interés del artista por hurgar en el pasado precolombino para encontrar las fuentes de la propia identidad y de esta manera, se ha convertido en un antecedente para los artistas que posteriormente hicieron un proceso similar.

Según Laso, el Arte Precolombino es digno de ser tomado en cuenta porque “el exquisito gusto que tenían por el ornato de sus vasos y telas- la admirable combinación de los colores que empleaban en sus tejidos, indican un sentimiento de buen gusto en la forma, y de una armonía perfecta en el color” (Laso 2003:91), además nos dice que detrás de estas habilidades técnicas, había una manera de concebir el mundo: “los indios en sus huacos no sólo copiaban simplemente al hombre, a los animales y a las frutas, muchas veces, al trazar una obra, tenían una idea filosófica” (Laso 2003:91).

Es importante anotar que (como se verá en la discusión Indigenista de las primeras décadas del siglo XX), el rol de la raza en la construcción de la Nación estaba presente en la mente de Laso. A diferencia de aquellos que afirmaban el elemento indígena en contraposición a lo hispano y lo africano, el artista sostenía que la edificación del país pasaba por un proceso de integración social gracias a la educación, la justicia social y el mestizaje, es así que, utilizando una retórica que podría ser catalogada de idealista, nos dice:

Entonces el Perú, opulento por la variedad de sus riquezas materiales, también será, por el feliz cruzamiento de razas, rico en hombre ilustres por su talento y virtudes. Entonces el Perú sobresaldrá entre las demás naciones como un cuadro de Tiziano (sic) brilla en una galería, al punto de opacar a los cuadros inmediatos – por la feliz armonía que resulta de la sabia combinación de diferentes colores (Laso, 2003:106).

Las inquietudes por la nacionalidad de intelectuales y artistas como Francisco Laso, encontraron un contexto nuevo a inicios del siglo XX. En esos años confluyeron la Reconstrucción Nacional¹⁴ y la llegada de la modernidad en un escenario político caracterizado por el juego de poderes entre las familias aristocráticas, los burgueses y los militares. Luego del fin del segundo militarismo peruano, los presidentes que asumieron el poder ejercieron un gobierno civil y oligárquico, este: “régimen económico, político y social

obra, la primera desde una perspectiva histórica e iconográfica y el segundo desde el psicoanálisis y la sociología.

¹³ Majluf afirma que el retratado es un indio porque evoca “la pérdida del pasado precolombino y el sufrimiento actual de la población indígena” (Majluf 1995:145), sin embargo, considerando que Laso sostenía que el futuro del Perú se encontraba en el mestizaje, también podría tratarse de un mestizo, el cual también ha sido objeto de menosprecio en la República. En ese mismo sentido, Buntinx sostiene que Laso en dicho cuadro busca integrar al indio y al criollo (Buntinx 1994:71).

¹⁴ La Reconstrucción Nacional fue el proceso de recuperación nacional emprendido en el Perú luego de la Guerra del Pacífico (1879-1883).

que establece la oligarquía entre 1895 y 1919 merecía el nombre de República Aristocrática” (Huiza, Palacios y Valdizán, 2007:181).

Los gobiernos de este periodo (1895-1919) fueron centralistas, buscaron consolidar la ley y promovieron el ideal del ciudadano moderno. En el aspecto socioeconómico los regímenes de la época se fortalecieron con la ayuda del imperialismo anglosajón y se apoyaron en “la violencia impuesta en el interior del país por los poderes políticos de carácter local o regional, representados por los terratenientes serranos o gamonales” (Huiza, Palacios y Valdizán, 2007:183), en ese sentido se puede decir que fue una etapa caracterizada por una política exterior capitalista y una política interna de corte feudal.

Las diferencias sociales y la represión política que ejercieron los gobernantes de turno exacerbaban el sentido de justicia para los obreros y los indígenas, quienes habían sido postergados, al mismo tiempo, recordando que los políticos de esta época no tuvieron una ideología bien definida y que los partidos sólo se creaban con fines electorales, se aprecia en las políticas de Estado, y particularmente en aquellas que atañen a la educación y la cultura, una mezcla de populismo y caudillismo. La Reconstrucción Nacional y los cambios sociales traídos por la modernidad motivaron en varios niveles del quehacer cultural una sensibilidad inclinada hacia la construcción de la identidad peruana.

Acerca del desarrollo de las artes, hay cierto consenso en señalar que la persona que tuvo mayor influencia en la escena plástica nacional hasta el año 1920¹⁵, fue Teófilo Castillo (Fig. 2). Su importancia no radica solamente en que fue un pintor formado en el extranjero y que regresó al Perú avalado por un prestigio bien ganado, sino que, además divulgó muchas de sus ideas a través de su oficio de crítico de arte.

Teófilo Castillo tuvo una importante participación en la difusión de la búsqueda de identidad nacional en las artes de principios del siglo XX. A partir de su regreso de Argentina en 1906, Castillo se encargó de la valoración del arte precolombino y virreinal a través de su crítica y su pintura. La pintura de lo nacional peruano en Castillo se determinó en tres temáticas: Las evocaciones virreinales (1910), las representaciones prehispánicas (1912) y los paisajes peruanos (1916) (Villegas, 2006, 103).

¹⁵Señalamos el año 1920, por ser el momento en el cual Castillo abandona el país desilusionado por haber sido marginado de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918).



Fig. 2.
Teófilo Castillo
José Sabogal
1919
Óleo sobre madera
43x32 cm
Colección particular
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1924>

Castillo nació el año 1857 en Carhuaz (Perú) y falleció en Tucumán (Argentina) en 1922. Luego de formarse en París y Roma, viajó a Buenos Aires, donde se dedicó a dirigir un taller de fotografía y una galería de arte. En 1906 retornó al Perú donde enseñó pintura aplicando métodos novedosos para el contexto limeño como salir a pintar al campo con el objetivo de promover el paisajismo. La pintura, la docencia y la crítica que ejerció el maestro, fueron preparando el camino para la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuyo primer director fuera Daniel Hernández (radicado en París). Con respecto a la propuesta de un Arte Nacional, Castillo tuvo una mirada que se dirigió tanto al elemento español como al andino, para Villegas “Castillo, al igual que apoyó al pasado virreinal en el estilo neocolonial, revaloró también el pasado precolombino. Para él, este pasado constituía una de las fuentes de autenticidad que tanto reclamaba para la identidad peruana” (Villegas, 2006:87), por su lado, Wuffarden es de la misma idea cuando dice que “en efecto, aunque su idea de nación era fundamentalmente tradicionalista y criolla, Castillo se planteará también el problema de la representación de lo indígena” (Wuffarden, 2014:6), por todo ello, es comprensible que Castillo fuera el crítico que mejor valoró la obra del joven José Sabogal, quien desde sus primeras exposiciones, introdujo en el Perú una pintura moderna que representó al indio y su entorno, así como a las mujeres criollas.

Un elemento en común entre Castillo y Sabogal es que ambos enriquecieron su reflexión acerca de un Arte Nacional con ocasión de su estancia en Argentina, además, en los dos artistas se advierte una tendencia pictórica hacia el elemento hispano. Es preciso recordar que en ese tiempo hubo un rico intercambio cultural entre Buenos Aires y Cusco, este intercambio facilitó la llegada del arte moderno y el tratamiento de temas indígenas desde dicha perspectiva.

“La antigua ruta que partía de Cuzco a Buenos Aires, pasando por Puno, La Paz, el Noroeste argentino y Córdoba, fue espacio idóneo para el trajinar de ideas por medios escritos como la

prensa, revistas, exposiciones, representaciones teatrales, y circulación de artistas, que, de ida y vuelta, permitieron crear fuertes lazos de amistad e identidad entre estos pueblos y sus intelectuales” (Koun, Gutiérrez, Gutiérrez, Visuales, 2009:14).

Wuffarden dice que para comprender el nacionalismo de Castillo hay que recordar “un segundo viaje a España, bajo el clima cultural de la “generación del 98”. Es a partir de estas experiencias que, en su ideario, la tradicional primacía de la civilización francesa cederá paso a lo castizo” (Wuffarden 2014:6). En ese mismo sentido, Sabogal deja entrever en su libro “El Desván de la Imaginería Peruana”, su simpatía por el legado hispano en la cultura peruana.

Pasando al plano internacional, los acontecimientos más influyentes de ese momento para la consolidación del nacionalismo latinoamericano fueron: la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Mexicana (1910-1920), la Revolución Rusa (1917) y el creciente influjo del imperialismo estadounidense. Este entramado de acontecimientos significó el debilitamiento europeo, el fortalecimiento de los Estados Unidos y la aparición del modelo comunista como una alternativa de resistencia latinoamericana.

La percepción de que la civilización europea estaba en crisis puede explicarse por dos fenómenos: la Primera Guerra Mundial y el vanguardismo. La Gran Guerra Europea provocó un horror sin precedentes y una terrible sensación de sin sentido que suscitaron en el mundo intelectual y artístico las reacciones del existencialismo y el dadaísmo. Por otro lado, el Perú siempre tuvo una asimilación tardía de los movimientos venidos de Europa¹⁶, por ello es comprensible que, por su sofisticación y esnobismo, el arte europeo vanguardista fuera incomprensible e irrelevante para la mayoría de los peruanos, mientras que el arte clásico o aquel que exaltaba los valores nacionales a través de la representación de sus personajes y paisajes resultaba más identificable y atractivo.

El Movimiento de Vanguardias¹⁷ tiene su principal antecedente en la reacción contra el academicismo¹⁸ promovido en el Salón de París, el cual fue cuestionado por los impresionistas en su primera exposición de 1874. Luego, como consecuencia de las ideas modernas centradas en el sujeto, la vida urbana y la industrialización, aparece una sucesión de propuestas que poco a poco fueron intelectualizándose cada vez más. Si bien no es el momento para extendernos en este punto, es oportuno recordar que, como bien anota Jürgen

¹⁶En el campo de las artes, en el Perú recién se puede hablar de arte moderno del siglo XX a partir del año 1920, cuando se funda la Escuela de Bellas Artes y empieza a difundirse el indigenismo pictórico.

¹⁷El *vanguardismo* fue un movimiento cultural modernista que cuestionó las estructuras del arte europeo decimonónico introduciendo una dinámica de rompimiento y de experimentación. A nivel pictórico, el Impresionismo y luego, Cezanne, Gauguin y Van Gogh, son considerados los inspiradores de las principales corrientes modernas vanguardistas (Cubismo, Surrealismo y Expresionismo).

¹⁸El academicismo es la enseñanza del arte a través de cánones rígidos y establecidos que se promovió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes, particularmente en la de París.

Habermas, la modernidad desmembró la concepción integral del mundo proveniente de la Edad Media, por ello, la cultura se fragmentó en los compartimientos de la ciencia, la moralidad y el arte, que luego se institucionalizaron alejándose de la vida cotidiana, “en consecuencia, ha crecido la distancia entre la cultura de los expertos y la del gran público” (Habermas, 1998:94). Villegas, al reflexionar acerca del Arte Peruano de inicios del siglo, advierte el mismo fenómeno:

Así, el arte moderno, que buscaba innovar, pasó a ser aceptado por un reducido grupo de intelectuales y artistas. Esto trajo una consecuencia curiosa, sin embargo, y es que el arte se distanciaba del masivo grupo que antes consumía las pinturas, debido a que no se identificaban con las obras expuestas (Villegas, 2006:21).

El mismo problema de fragmentación cultural moderna es anotado por Jorge Alberto Manrique con respecto a la realidad latinoamericana, cuando dice que en la colonia “lo culto y lo popular eran grados de una misma intención, y podía pasarse de uno a otro a través de esos grados, sin saltos; en la época independiente se convirtieron en categorías separadas, casi sin ninguna relación entre sí” (Manrique, 1980: 25).

Ante un arte académico fuertemente cuestionado y unas vanguardias inaccesibles para el público latinoamericano, es que los artistas empiezan a preocuparse por un arte con identidad nacional, representando sus paisajes, sus costumbres y sus tipos humanos. Esta inquietud que aparece en el Perú, ya se había manifestado con cierta anterioridad en la pintura costumbrista y naturalista de los españoles Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Joaquín Sorolla (1863-1923), quienes respiraron la discusión nacionalista de su tiempo y en la pintura del argentino Fernando Fader (1882-1935), quien fuera uno de los principales exponentes del grupo Nexus¹⁹, por todo ello resulta significativo que Teófilo Castillo y luego, José Sabogal, estuvieran relacionados por diversas razones con Zuloaga y Fader.

La coincidencia de la decadencia cultural europea y la Revolución Mexicana, suscitó que América Latina se debata entre el nacionalismo y el universalismo según las zonas de influencia, es decir, que los artistas provenientes de los países con tradición precolombina e indígena se orientaron hacia la autoafirmación nacionalista, mientras que aquellos venidos de países con una población mayoritariamente migrante (de origen europeo), tuvieron una tendencia hacia el universalismo y la modernidad:

¹⁹El grupo Nexus congregó a los artistas jóvenes argentinos que no tuvieron acogida en los círculos oficiales del Arte Nacional, la primera muestra del grupo de 1907, estuvo caracterizada por un nacionalismo a través la revalorización del paisaje y los personajes del campo.

Las respuestas más extremas en el sentido de la identificación con Europa han sido las de las naciones que podríamos llamar "criollas", como la Argentina, el Uruguay o Chile, mientras las más extremas en el sentido de la búsqueda de las diferencias se han dado en aquellos países que han tomado a orgullo el considerarse "mestizos", cómo pueden ser México, el Perú o Bolivia (Manrique, 1980: 21).

En cuanto a la tendencia nacionalista y la reacción al imperialismo estadounidense, el período comprendido entre las décadas de 1920 y 1940 se caracterizó por las luchas políticas y la fundación de los partidos comunistas en toda la región. La Revolución Mexicana (1910-1920) fue la reacción de las mayorías mestizas contra el régimen dictatorial que ejerció el presidente Porfirio Díaz entre 1876 y 1907, el positivismo y el racismo de los grupos de poder. En lo económico, la inyección del capital estadounidense para la industrialización del país inicialmente trajo bonanza, pero cuando se contrajeron las inversiones, surgió una crisis que agudizó las diferencias sociales. A partir de la Revolución, México se convirtió en un Estado Laico, en cuya construcción confluyeron el interés nacionalista, la revalorización de las expresiones artísticas precolombinas, la consolidación de la ideología marxista y el vanguardismo (expresionista y cubista) traído de Europa por Diego Rivera y otros.

El gobierno mexicano revolucionario promovió intensamente el muralismo con la intención de educar al pueblo a través de las artes. José Vasconcelos fue un pensador y educador, que habiendo sido rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921) y Secretario de Educación Pública (1921-1924), concibió muchos proyectos para “desarrollar la educación y cultura en México y apuntalado con el doble de presupuesto que sus antecesores, lo que le permitió hacer campañas de lectura y distribución de libros, también hizo constantes encargos para decorar edificios” (Feria y Lince, 2010:83). Poseedor de una visión amplia y una indudable capacidad de gestión, Vasconcelos le dio un impulso significativo al Arte Mexicano, promoviendo de manera particular el muralismo de Clemente de Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. El caso mexicano, gracias al nacionalismo de su gente y el éxito de una política cultural de Estado, fue un referente para toda la región, como consecuencia de ello, es preciso anotar que, en esos años hubo un intenso intercambio entre Perú y México, evidenciado por la visita de José Vasconcelos a Lima entre los años 1916 y 1917, en la cual se hizo amigo de “Manuel González Prada, José de la Riva Agüero, Abraham Valdelomar y otros intelectuales peruanos” (Palacios y Kusunoki, 2017:122).

En el Perú, además de los hechos anteriormente descritos, los elementos locales que prepararon el camino para la llegada del Indigenismo Pictórico fueron la permanencia de un sistema latifundista en el campo que afectó particularmente al indígena y la incipiente industrialización que trajo consigo la problemática de la clase obrera. Otro factor de

consideración fue el inicio de las migraciones del campo a la ciudad, las cuales tendrán su punto más crítico en la década de 1960.

El final de la República Aristocrática en 1919 trajo consigo la transición del dominio de una minoría tradicional al empoderamiento de una clase burguesa emergente que tuvo en Augusto B. Leguía (quien fuera presidente en los periodos de 1908-1912 y 1919-1930), su máximo exponente. El ascenso de la burguesía a los círculos de influencia, se notó en el mundo intelectual y artístico peruano, cuyos principales líderes fueron provincianos que habían recibido una educación europea, por ejemplo: Abraham Valdelomar (1888-1919) nació en Ica, José Carlos Mariátegui (1894-1930) en Moquegua, César Vallejo (1892-1938) en Trujillo y Julio César Tello (1880-1947) en Huarochirí. Por su parte, el artista Daniel Hernández (el primer director de la ENBA) nació en Huancavelica, Teófilo Castillo en Ancash y José Sabogal (el segundo director de la ENBA) en Cajamarca. Este nuevo protagonismo de burgueses y provincianos, incidió en el surgimiento de un deseo de cambios profundos en el país.

El segundo gobierno de Leguía (1919-1930), inspirado en el proyecto de la Patria Nueva²⁰, intentó construir una Identidad Nacional dando solución a la problemática del indio a través de un intento fallido de legislación, el incremento de obras públicas que enaltecieran el orgullo nacional (especialmente la construcción de plazas conmemorativas con sus monumentos erigidos a los próceres de la independencia y los héroes de la Guerra del Pacífico) y el apoyo a instituciones emblemáticas de la modernidad del Estado como la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918).

Haciendo eco a la Revolución Rusa de 1917 y en reacción a las políticas imperialistas norteamericanas, surgieron pensadores políticos preocupados por el problema de la nacionalidad y la justicia social, que estuvieron relacionados con la fundación del Partido Comunista (1928) y la Alianza Popular Revolucionaria Americana (1924), nos referimos a José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979). Cabe destacar que fue Mariátegui quien abordó de manera más directa y sistemática la importancia del arte en la construcción de la Nación.

Antes de hablar del Indigenismo Pictórico, señalamos que hubo varios “Indigenismos”. Visto de modo amplio, el Indigenismo fue un movimiento de alcance latinoamericano, que en el caso peruano empezó como una corriente literaria que luego abarcó otros ámbitos culturales y sociales, “aunque el indigenismo se inició en la literatura, su influencia se extendió a la

²⁰“La Patria Nueva proponía modernizar el país mediante una reforma política que eliminaría las partes más nefastas del régimen asociado a las grandes familias” (Ramón, 2014:32). A nivel económico se promovió el capitalismo recurriendo a los Estados Unidos y a nivel político se impulsaron leyes para favorecer al indio.

política, la pintura (Sabogal), las ciencias sociales (Mariátegui), la arqueología (Julio C. Tello) y la medicina (Núñez Butrón)” (Contreras y Cueto, 2004:247).

El movimiento recogió la antigua inquietud acerca de la Identidad Nacional integrando las herencias culturales del pasado, en ese sentido, recordamos que Jorge Basadre anotaba lo siguiente: “nada más que el Perú y nada menos que el Perú, parece haber sido el lema de los redactores del primer Mercurio; y por eso no prescindieron de la cultura aborigen y no prescindieron tampoco de la época virreinal” (Basadre 2003:139). Sin embargo, según señala Lauer, se trató de un movimiento confuso por la identificación que se hizo del indígena con el campesino por un lado y con lo autóctono, por el otro, de esta manera, lo que quedó en el ámbito cultural fue un conjunto de fragmentos dispersos:

“El pintor José Sabogal existe para el gran público como unos cuantos cuadros icónicos, además de contradictorios entre sí. El narrador Ciro Alegría subsiste en un trío de novelas que se lee cada vez más como historia y testimonio, y menos como literatura” (Lauer 1997:16).

Una breve síntesis de las posturas del momento la encontramos en Víctor Andrés Belaúnde (1883-1966) quien fue uno de los autores que debatieron con Mariátegui sobre el problema del indio y el significado de la identidad peruana. El pensador arequipeño, se formó en la Universidad San Marcos, fue positivista en un primer momento y posteriormente converso a la fe católica. Desde su perspectiva ofrece un panorama general de las diferentes posiciones de la época acerca de la nacionalidad, proponiendo una lectura de síntesis viviente:

Sobre esta materia repetimos que hay cuatro posiciones bien definidas: la peninsularista o hispanizante exclusiva, que considera nuestra nacionalidad como una prolongación de la cultura hispánica; la autoctonista, que atiende principalmente al elemento indígena y considera lo hispánico como un elemento agregado y destinado a ser absorbido por el desarrollo de las fuerzas primitivas; la fusionista, que ve en la nacionalidad y en la cultura peruana la yuxtaposición y, en ciertos casos, la fusión de la cultura occidental; por último, la posición de la peruanidad integral, mantenida por síntesis viviente o sea la asunción hecha por los elementos hispano-católicos, de los elementos biológicos, telúricos y culturales existentes en el Perú al tiempo de la conquista (Belaúnde, 1983:266).

Otro autor que hizo una interpretación amplia de la cultura peruana de su tiempo fue José María Arguedas, quien señaló que los personajes más influyentes acerca del problema del indio fueron: José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Julio C. Tello, quienes fueron los miembros más prominentes de la “Generación del 900”²¹. A pesar que Belaúnde

²¹La “Generación del 900” fue un grupo de jóvenes intelectuales peruanos conformado por José de la Riva-Agüero y Osma, Víctor Andrés Belaúnde, Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez y Julio C. Tello, entre otros, que ensayaron propuestas de construcción de la nación peruana inspirados en el nacionalismo francés y español de fines del siglo XIX, bajo la influencia del modernismo y las ideas de Taine, Renán, Miguel de

intentó deslindarse del hispanismo proponiendo su teoría del peruanismo integral o “síntesis viviente”, Arguedas entiende que: “Riva Agüero y Víctor Andrés Belaúnde crean el posteriormente denominado «Hispanismo»²², y con el arqueólogo Julio C. Tello se inicia el Indigenismo” (Arguedas 1967:1).

Arguedas afirmó que el representante ideológico más importante del Indigenismo anti hispanista y quien dio inicio a la corriente Indigenista en las artes fue José Carlos Mariátegui. El autor moqueguano ejerció una influencia notable en el mundo intelectual a través de la revista *Amauta*²³: “Mariátegui tuvo el suficiente talento y ascendencia personal como para no convertir su revista en el órgano de expresión de una secta. Acogió a todos los escritores y artistas de alto o mediano valor; estimuló la creación artística” (Arguedas 1967:3).

Con respecto al problema del indio esgrimió que uno de los principales obstáculos para la construcción de la Nación estaba en la fragmentación racial de la población donde el criollo y el mulato estaban identificados con el colonialismo español, mientras el indígena representaba lo autóctono y, por lo tanto, lo más auténtico. Por ello, es que la respuesta tenía que ser “una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios” (Mariátegui 1986:49), donde el indigenismo no era una simple moda literaria sino un movimiento conectado con el espíritu de la época, el cual apuntaba hacia el Socialismo.

En el plano literario, concibió que el Indigenismo, para reivindicar realmente al indio, debía inspirarse en la Revolución Rusa, liberarse del elemento criollo y convertirse en literatura indígena porque el Indigenismo era “todavía una literatura de mestizos. Por eso se le llama indigenismo y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (Mariátegui 1986:335).

Con respecto a José Sabogal, el principal representante del Indigenismo Pictórico, afirmó que su valor estuvo en haber sido el primero en desarrollar una propuesta auténticamente peruana: “Sabogal es, ante todo, el primer pintor peruano. Antes de él habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, propiamente ningún pintor peruano” (Mariátegui 1985: 92), y para precisar que se trataba de un artista que estaba

Unamuno, José Enrique Rodó y Alejandro Deustua. Varios representantes del grupo promovieron la idea de nación desde las teorías de síntesis de cultural, mestizaje y un modelo conservador construido sobre las bases de la tradición católica.

²²El «Hispanismo» se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica, de cómo ella predomina en el Perú contemporáneo y da valor a lo indígena en las formas mestizas. Proclama la grandeza del Imperio Incaico, pero ignora, candente o tendenciosamente, o por falta de información, los vínculos de la población nativa actual con el tal Imperio” (Arguedas 1967:2)

²³“La revista «Amauta» instó a los escritores y artistas que tomaran el Perú como tema. Y así fue como se inició la corriente indigenista en las artes” (Arguedas 1967:5).

enfocado en los valores plásticos dijo que “Sabogal pinta sin la preocupación de la tesis. La pintura en sí misma le basta. Su obra es puramente plástica, pictórica” (Mariátegui 1985:90). Luego, haciendo una lectura desde su postura ideológica, vincula su obra con el espíritu de la época, que como ya se ha señalado, es el Socialismo: “pero esto no impide que, por cierta íntima asonancia con sentimientos y reivindicaciones de la época, trascienda e influya poderosamente en la vida actual del Perú” (Mariátegui 1985:90).

Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA, en una primera etapa de su vida se cuestionó por la problemática del indio, sin embargo, ante la constatación del influjo estadounidense, su pensamiento político estuvo orientado básicamente a la gestación de una unidad indoamericana que hiciera resistencia al imperialismo: “si sus desplazamientos al oriente y al sur de su tierra natal le habían mostrado la importancia de la cuestión indígena, en el norte del continente comprendería la realidad dolorosa del avance imperialista” (Rénique 2015:412), por eso, es que su atención se dirigió al problema obrero y la formación de cuadros políticos en el mundo universitario. En relación al tema indígena, el político difiere de Mariátegui, en cuanto a la idea del incanato como antecedente del comunismo ruso: “gentes hay que en su afán de rusificar a Indoamérica opinan que el Ayllu es lo mismo que el Mir ruso. El paralelo es superficial, simplista, unilateral, falso” (Haya de la Torre 1985:134).

En el escenario literario peruano, el Indigenismo, que estuvo representado por Enrique López Albújar, Ciro Alegría, Eduardo Valcárcel, José María Arguedas y Manuel Scorza, y el grupo modernista “Colónida” (1915-1916), liderado por Abraham Valdelomar, tuvieron un rol gravitante. El grupo de Valdelomar, que tuvo un estilo contracultural simpatizante con la vanguardia europea, se rebeló contra el hispanismo literario de la generación “futurista”²⁴ representada por José de la Riva Agüero (1885-1944) y Ventura García Calderón (1886-1959). “Colónida” tuvo una orientación hacia la literatura francesa e inspiró el nacimiento del “Grupo Norte” de Trujillo, conformado por intelectuales como Antenor Orrego, Víctor Raúl Haya de la Torre, Macedonio de la Torre, César Vallejo y José Eulogio Garrido, periodista que fuera mentor del joven Julio Camino Sánchez.

Con respecto al rol que jugó Julio C. Tello en la escena cultural peruana, no se puede olvidar que hubo una relación directa entre la arqueología y el Indigenismo Pictórico. Los descubrimientos arqueológicos despertaron el interés por las culturas precolombinas, tanto así que años después, el reconocido arqueólogo recordaba lo siguiente: “a principios del año 1927, el gobierno encomienda al Museo de Arqueología Peruana, entonces dirigido por mí,

²⁴Mariátegui opina que: “la generación “futurista” -como paradójicamente se le apoda-, señala un momento de restauración colonialista y civilista en el pensamiento y la literatura del Perú” (Mariátegui, 1986:275).

preparar una colección arqueológica para ser exhibida en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, a efectuarse en 1928” (Tello 2005:97).

Tello tuvo una perspectiva indigenista de carácter telúrico, prestando atención a la religiosidad andina y comprometiéndose con la realidad social del país. En un primer momento, integró la Asociación Pro-Indígena²⁵, pero se alejó de este grupo en 1922 por discrepancias teóricas y políticas con algunos de sus miembros, sin embargo, conservó un indigenismo “que influyó en algunos de sus principales ilustradores en diferentes aspectos y medidas diversas a través del tiempo, éstos realizaron algunas piezas de arte que reflejan las condiciones, alcances y limitaciones de dicha postura” (Emé 2017:8).

Siguiendo un método ordenado de investigación, el arqueólogo contrató artistas²⁶ para la documentación de las piezas precolombinas cuyos nombres fueron consignados por él mismo en su libro “Paracas”: “Pedro Ulloa, Ricardo Robles, Rosa Carrión Cachot, Carmen Tipacti, Alejandro González, Pedro Rojas, Hernán Ponce, Cirilo Huapaya y otros” (Tello, 2005:89). La inquietud por ilustrar las piezas precolombinas, fue un referente importante para un grupo de artistas que se inspiraron en dichos motivos para sus propuestas de un Arte Peruano Moderno.

Llegado el momento en el cual concurren inquietudes políticas, literarias y arqueológicas que apuntaban hacia el nacionalismo, el Indigenismo Pictórico tuvo su nacimiento oficial con la famosa exposición de Sabogal “Impresiones de Qosqo” en la casa Brandes (1919).

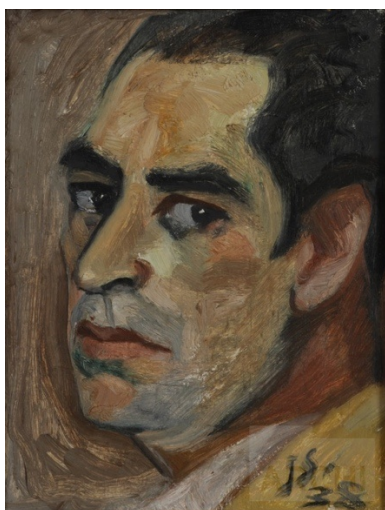


Fig. 3.
Autorretrato
José Sabogal
1938
Óleo sobre madera
29x22 cm
Colección particular
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2165>

²⁵La Asociación Pro-Indígena fue fundada por el intelectual Pedro Zulen en 1909 y estuvo destinada a defender los derechos de los indígenas a través del activismo político, movilizand la opinión pública.

²⁶Gustavo Emé ha identificado cuarenta y dos ilustradores, dibujantes y escultores que colaboraron con las investigaciones de Julio C. Tello (ver Emé, 2017:146-155).

José Sabogal (Fig. 3) nació en Cajamarca en el año 1888, a los dieciséis años obtuvo un trabajo en la Hacienda Cartavio del Valle de Chicama, que le permitió reunir unos ahorros para viajar a Roma (1908) donde realizó estudios en la Escuela Libre de Desnudo y en la Academia Española de la Ciudad Eterna. Durante su estadía europea, visitó Francia, España, Argelia y Marruecos para retornar a Buenos Aires en el año 1911. Una vez instalado en la capital argentina, inició estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes. En 1913 es nombrado profesor de dibujo de la Escuela Normal de Jujuy, ciudad ubicada en el norte del país y colindante con Chile y Bolivia. En esos años realiza varias exposiciones y frecuenta artistas vinculados al anarquismo y al anarcosindicalismo, lo cual explica una cierta simpatía por las ideas de izquierda, sin embargo, curiosamente su pintura estuvo lejos de una temática propiamente política²⁷:

Si nos remitimos al desarrollo del arte argentino en la década de 1920, resulta evidente que, en lo que respecta a la pintura, Sabogal está más próximo a la propuesta del Grupo Nexus, integrado por Jorge Bermúdez, Fernando Fader, Pío Collivadino y Cesáreo Brenaldo de Quirós. Esa visión algo idealizada de una pintura local, centrada en la idea de las costumbres y la tradición, será la que lo conduzca en su posterior exploración de los temas peruanos (Majluff, Wuffarden, 2013:18).

En 1918, regresa a Buenos Aires, exponiendo en el Primer Salón de la Sociedad Nacional de Artistas y poco después viaja al Perú. Una vez instalado en su patria y motivado por la búsqueda de sus raíces culturales, viaja a la ciudad del Cuzco donde conoce a Luis E. Valcárcel²⁸. Durante los meses que estuvo en la ciudad imperial, tuvo una experiencia de encuentro con las raíces de la identidad cultural peruana que lo marcará profundamente. En 1919, se traslada a Lima y en ese mismo año realiza la muestra de la Casa Brandes. Durante el año 1920 conoce al pintor autodidacta José Alfonso Sánchez Urteaga “Camilo Blas” (1903-1985) y es nombrado profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Un año después, Sabogal, en medio de una creciente actividad artística, realiza una segunda muestra en la ENBA durante las festividades del primer centenario de la independencia organizadas por el Gobierno de Augusto B. Leguía, por ello, es que dicha exposición le sirvió para consolidar su protagonismo en el ambiente artístico de la época.

En 1922, una vez desposado con María Wiese, realizó su viaje de bodas a México entrando en contacto con los artistas de dicho país y el movimiento nacionalista que surgió como consecuencia de la Revolución de 1910. Posteriormente recibe diversos encargos por

²⁷En la revisión de las obras del pintor cajamarquino, no se han encontrado rastros de apología de algún partido político de la época, ni de las reivindicaciones sociales que se aprecian en los muralistas mexicanos.

²⁸Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987), historiador y antropólogo nacido en Moquegua, pero formado en la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. Se dedicó al estudio del Perú Precolombino y se ubicó como una de las figuras más importantes del Indigenismo Peruano. Fue director del Museo Nacional.

parte del Estado Peruano con ocasión del Centenario de la Batalla de Ayacucho, destacando la decoración del Salón de Recepciones del Palacio de Gobierno que realizó con sus alumnos Camilo Blas, Alejandro González Trujillo “Apuri-mak”, Elena Izcue y Jorge Vinatea Reinoso²⁹. En 1926 diseñó la portada del primer número de la Revista *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, luego formó parte del “Grupo Resurgimiento” del Cuzco, el cual se propuso defender al indígena de las injusticias que sufría en ese momento³⁰. Durante 1929, Sabogal participó de varios proyectos artísticos de cierta envergadura como la erección de la capilla dedicada a Atahualpa en la Catedral de Lima, la “Huaca ornamental” en el Parque de la Reserva y la decoración de la sección minera del Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Además, como muestra de su creciente interés por el Arte Popular, publica en la Revista *Amauta* su primer estudio sobre los mates burilados titulado “Los mates y el yaraví” (1929)³¹.

En el año 1931 es elegido jefe del Instituto de Arte Peruano que formaba parte del Departamento de Antropología del Museo Nacional. En sus inicios el Instituto estuvo integrado por seis pintores peruanos y tuvo como función el estudio del Arte y la Artesanía Peruana, concentrando su atención en el fenómeno estético que nació a partir de la fusión de la cultura hispana e indígena. En 1932 falleció Daniel Hernández y Sabogal asumió interinamente la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, para ser nombrado oficialmente en junio del siguiente año.

La dirección de la ENBA, su actividad artística, la conformación del grupo de discípulos indigenistas y su gestión promoviendo la investigación estética mestiza en el Instituto de Arte Peruano, consolidó el predominio del indigenismo pictórico, el cual representó al peruano y su paisaje desde una mirada moderna (Fig. 4.).

²⁹“Las diecisiete obras, entre óleos y sargas, que componían el programa iconográfico fueron realizadas por el propio Daniel Hernández, por José Sabogal, profesor de pintura de la Escuela y, finalmente, por los alumnos más destacados de la primera promoción: Elena de Izcue, Camilo Blas, Wenceslao Hinostroza y Jorge Vinatea Reinoso” (Di Franco, 2016:3).

³⁰José Carlos Mariátegui, ofrece una lista amplia de los iniciadores del Grupo Resurgimiento, que permite visualizar a los protagonistas intelectuales de la época: “Figuran en el elenco de sus fundadores los hombres representativos del indigenismo cuzqueño: Luis E. Valcárcel, J. Uriel García, Luis F. Paredes, Casiano Rado, Roberto la Torre, etc. Y en las primeras sesiones del grupo han quedado incorporados otros fautores del renacimiento indígena: Francisco Choquehuanca Ayulo, Dora Mayer de Zulen, Manuel Quiroga, Julio C. Tello, Rebeca Carrión, Francisco Mostajo y nuestro gran pintor José Sabogal” y luego dice que faltaría: César Vallejo, Antenor Orrego, Enrique López Albújar, Víctor R. Haya de la Torre, Julián Palacios, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Jorge Basadre, J. Eulogio Garrido”. (Mariátegui 1927, recuperado de https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/la%20nueva%20cruzada.htm) consultado el 9/6/2019.

³¹Ver en J.A.S. (José Arnaldo Sabogal), “Los mates y el yaraví”, *Amauta*, Lima, 26 (setiembre-octubre de 1929): 17-20.



Fig. 4.
La Santusa
José Sabogal
1928
Óleo sobre tela adherida a nordex
65x56cm
Museo de Arte de Lima
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2056>

La tensión entre nacionalismo y universalismo en el Arte Peruano, forma parte de un fenómeno más amplio a nivel continental: “es evidente que la querella de las artes americanas produce el enfrentamiento de dos corrientes opuestas. Poco a poco esas dos tendencias, la indigenista y la culta o extranjerizante -para designarlas de alguna manera no del todo exacta- se van aproximando” (Romera, 1980:5).

Una de las causas del debilitamiento del nacionalismo en el arte latinoamericano estuvo en la preeminencia de la ideología sobre los aspectos formales. Esto sucedió por ejemplo con el muralismo mexicano que al haberse comprometido excesivamente con la causa política y educativa prestó poca atención a la calidad técnica:

Hacia fines de la década de los treinta, la escuela mexicana (...) había perdido el equilibrio y caído cada vez más en la retórica. Había perdido impulso la preocupación de búsqueda formal, y en cambio cobraba mayor importancia la temática de alabanza de lo local, de la exaltación del glorioso pasado indígena (...), de un Arte Popular no poco mistificado, de una historia maniquea (Manrique, 1980: 27).

Entre el Indigenismo mexicano y el peruano existieron similitudes y algunas correspondencias, pero también grandes diferencias porque no fue “necesariamente un movimiento coherente, con metas, proyectos, agrupaciones y manifiestos programáticos” (Majluf, 1994:613). En ambos movimientos vemos el predominio del nacionalismo, pero en México fue abiertamente político, mientras que en el Perú tuvo un carácter costumbrista: “una tesis harto difundida en torno al indigenismo pictórico es que sus indios son personajes de presencia forzada y deformada por la ideología” (Lauer, 1976:112). Esta subordinación ideológica fue criticada por aquellos que se inclinaban hacia la modernidad y las vanguardias.

Al mismo tiempo, y en oposición al estilo de dirección que Sabogal le imprimió a la Escuela³², surgió el grupo de los Independientes que presentó su Primer Salón en 1937.

³²“se ha hablado mucho acerca de la influencia de Sabogal sobre sus discípulos, haciendo pensar que imponía a la fuerza su temática nativista” (Castrillón, 2001:18).

Análogamente al Indigenismo, los Independientes no tenían una postura definida ni tampoco pretendieron proponer un manifiesto. Según Castrillón, había artistas que se afiliaron por “no comulgar con la estética de Sabogal” (Castrillón, 2001:20) y otros porque simplemente necesitaban un lugar donde exponer con libertad, por ello es que se aprecia en la muestra del año 1937 la participación de artistas que desde la figuración tocaron temas andinos y otros que presentaron obras de corte europeo. Los artistas que integraron el Salón fueron: Teófilo Allain, Mario Agostinelli, Luis Agurto, Juan Barreto, Macedonio de la Torre, Espinoza Cáceda, Gonzáles Gamarra, Ricardo Grau, Elena Izcue, Mosiés Laymito, Víctor Mendívil, Eduardo Moll, Carlos More, Artemio Ocaña, Ismael Pozo, Quízpés Asín, Belisario Garay, Víctor Morey, Gamaniel Palomino, Manuel Domingo Pantigoso, Ricardo Peña, Federico Reinoso, Ricardo Sánchez, Sabino Springett, Arístides Vallejo y otros.

Dentro del grupo de los Independientes, Ricardo Grau (1907-1970) tuvo un papel particularmente significativo porque habiendo sido docente y director de la ENBA, colocó la modernidad europea en el punto neurálgico del Arte Peruano³³. El pintor nacido en Burdeos, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bruselas y expuso con los Independientes de París. Cuando regresó al Perú en 1937, participó con éxito en el Primer Salón del grupo disidente, luego fue contratado como docente en la ENBA (1938) llegando a ser director entre los años 1945 y 1949: “como maestro, llevó a cabo la gran tarea de modernizar la pintura peruana poniendo énfasis en lo estrictamente pictórico, dejando de lado lo anecdótico. Se comprende, entonces, su radical oposición a Sabogal y su escuela” (Castrillón, 2001:163). Grau trajo consigo la modernidad francesa y se enfrentó al localismo y al antiacademicismo indigenista planteando “la crítica de la figuración, que se encontraba en la raíz misma de las concepciones indigenistas tardías, y la crítica del condicionamiento del arte y del artista a las necesidades de la colectividad” (Lauer, 1976:131). Como se puede deducir, la influencia de Grau estuvo en su progresiva opción por la abstracción moderna como fuente de un lenguaje formal de alcance universal, por ello “si bien no fue el primero en llegar al abstraccionismo, fue el único pintor que desarrolló ante la mirada del medio una evolución interna desde la figuración hasta la abstracción” (Lauer 1976:132).

Otro personaje que hizo su aparición en la escena nacional, particularmente en el ambiente intelectual de la Peña Pancho Fierro³⁴, fue el vanguardista Alfredo Quípez Asín,

³³Camino Sánchez al haber sido alumno de la ENBA entre los años 1936 al 1942, posteriormente supo de la política estética de Grau, por ello es sintomático que haya incorporado la abstracción en sus composiciones.

³⁴ Fernando Villegas y Daniel Lefort, piensan que: “Moro encontró en la Peña Pancho Fierro de las hermanas Bustamante un lugar apropiado para enunciar su propia obra” (Lefort y Villegas, 2017: 76), por otro lado, Kelly Carpio y María Eugenia Yllia sostienen que “una de las primeras actividades de la Peña fuera presentar en 1937, la primera y única exposición individual de César Moro” (Carpio e Yllia 2017:47).

que tomó el nombre de César Moro y cuyo hermano (Carlos Quízpés Asín) fuera parte de la primera promoción de la ENBA. Moro, nació en Lima en 1903 y a los 22 años de edad partió hacia París. En la Ciudad Luz conoció a Paul Eluard y André Bretón, cuya amistad fue relevante en su opción por el Surrealismo. Poeta y pintor autodidacta, el artista regresó al Perú e inauguró en el año 1935 (junto a un grupo de pintores chilenos), una exposición surrealista muy bien articulada, por ello, según Lefort y Villegas, “esta muestra puede considerarse como la primera manifestación de oposición al grupo de José Sabogal y sus discípulos” (Lefort y Villegas 2017:66).

En el año 1939, Moro escribió críticas muy duras contra el Indigenismo Peruano por ello es comprensible que el desarrollo de su obra plástica (que evolucionó del Surrealismo a la Abstracción Geométrica), tuviera una influencia notable en el advenimiento de la Abstracción en la década de 1960, de tal manera que “sin él, no podemos entender las propuestas de Eielson o Szyszlo quienes como el artista no supeditaron su obra a un lenguaje local a favor de un universalismo” (Lefort y Villegas, 2017:100).

En paralelo a las críticas de sus detractores, Sabogal continuó con sus labores artísticas hasta que en el año 1943 las oposiciones ideológicas se convirtieron en acciones políticas. El enfrentamiento tuvo como resultado la destitución de sus funciones con ocasión de un desacuerdo por el nombramiento de un profesor sin haber sido consultado. En ese momento el pintor se alejó de la Escuela, pero siguió realizando proyectos en Lima y provincias. En el año 1946 (cuando Ricardo Grau ya estaba conduciendo la ENBA), es nombrado director del recientemente ampliado Instituto de Arte Peruano (IAP), en esa labor lo acompañaron Teresa Carvallo, Camino Brent, Julia Codesido y Alicia Bustamante. Poco tiempo después el IAP pasa a ser parte del Museo de la Cultura Peruana y en sus últimos años de vida, el artista se mantiene activo promoviendo la investigación acerca del Arte Popular, realizando algunos murales, escribiendo diversos ensayos y dictando conferencias. Fallece en Lima en 1956.

Haciendo un balance general se aprecia que el Indigenismo Peruano, si bien se mantuvo vivo durante algunos años más gracias a las diferentes actividades culturales de algunos de sus miembros, ya había perdido el dominio de la escena nacional mucho antes de la muerte de Sabogal. Este declive no sólo sucedió en el Perú, sino que se manifestó en toda la Región: “hacia fines de la década de los años 40 empezó a sentirse en diversos puntos del mundo latinoamericano que el esfuerzo de síntesis que consistía en equilibrar un arte capaz de expresar las identidades nacionales en un lenguaje universal estaba condenado a perecer” (Manrique,1980:32).

Los hitos históricos que aceleraron este cambio de rumbo se encuentran en el descuido formal de los artistas mexicanos que priorizaron la acción política, la aproximación

anecdótica y costumbrista de los indigenistas peruanos, la entrada del Surrealismo en la escena nacional con la exposición organizada por César Moro en 1935, el Primer Salón de los Independientes en 1937, la influencia de los pintores venidos de Europa, entre los cuales mencionamos a Carlos Quizpez Asín y Ricardo Grau, la destitución de Sabogal como director de la ENBA, la aparición de la Agrupación Espacio en 1947 y la consolidación de la Abstracción Peruana a través del Primer Salón del Arte Abstracto de 1958.

Todo lo dicho anteriormente pudo haber sido suficiente para que el Indigenismo fuera perdiendo fuerza, pero además hubo un elemento que inclinó aún más la balanza hacia el Arte Moderno Occidental, nos referimos a la promoción de la Abstracción por parte de los Estados Unidos a través de sus redes de influencia cultural:

Pero es precisamente por esos años cuando empiezan las objeciones internacionales a la figuración y a los discursos estéticos nacionalistas. Una década después, las políticas panamericanas se centrarán más bien en la promoción de los lenguajes abstractos, lo cual generaría un impacto negativo en la evaluación del indigenismo (Majluf y Wuffarden, 2013: 6).

Las políticas culturales norteamericanas con respecto de América Latina datan desde el año 1938, cuando se crearon la “Division of Cultural Relations” y el “Interdepartmental Committee of Scientific and Cultural Cooperation”, con el objetivo de estrechar lazos internacionales a través del intercambio estudiantil. Poco después de iniciada la Segunda Guerra Mundial se creó la “Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)”, dirigida por Nelson Rockefeller³⁵ que impulsó una política de buena vecindad continental y promoción del estilo de vida estadounidense. La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fue un conflicto militar entre naciones que luchaban por la hegemonía mundial que tuvo como resultado el establecimiento de un nuevo orden mundial liderado por los Estados Unidos y Rusia. Ambas naciones representaban dos maneras de ver el mundo (la capitalista y la comunista), es por ello que en las décadas de 1960 y 1970, las dos superpotencias lucharán por consolidar sus redes de influencia cultural en Latinoamérica.

Dentro de este espíritu de intercambio impulsado por los Estados Unidos es que se crearon los Centros Binacionales, en los cuales se enseñaba el idioma inglés y se promovían las actividades culturales modernas. En el Perú los Centros Binacionales se llamaron Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) y empezaron a funcionar desde el año 1938, logrando estar presente en las principales ciudades del país.

³⁵Rockefeller tenía muchas inversiones en el continente, hablaba muy bien el castellano, fue presidente del “Museum of Modern Art” (MOMA) en 1939 y gran conocedor del arte latinoamericano.

Considerando la presencia de instituciones cuyo objetivo fue la promoción de una modernidad acorde a la cultura estadounidense, es preciso comentar lo sucedido en dicho país con respecto a las artes. Al finalizar la Guerra, la nueva potencia mundial sintió la necesidad de fortalecer su hegemonía cultural. Una de las políticas para lograrlo fue la acogida de los inmigrantes europeos: “la guerra había cerrado a los americanos el acceso a Europa. Pero también supuso que América recibiera un inmenso legado de talento, cuando artistas, escritores, intelectuales y científicos europeos cruzaron el Atlántico en busca de seguridad, huyendo de la Wehrmacht y la Gestapo” (Hughes, 2001:480). Sin embargo, para alcanzar la consolidación cultural no bastaba el aporte de los inmigrantes, sino que era necesario producir talento propio aprovechando el surgimiento de los expresionistas abstractos que “a finales de los años 50 ya se le reconocía como la fuerza dominante de la pintura americana y como tal fue fomentado por el gobierno en tanto símbolo de la libertad cultural americana en contraste con el discurso artístico reprimido de la Rusia soviética” (Hughes 2001:478). Como se sabe, el Expresionismo Abstracto de Jackson Pollock, Mark Rothko y Willem de Kooning, relacionó la Abstracción con el Surrealismo traído por muchos de los intelectuales europeos.

Una vez fortalecida la propuesta cultural norteamericana, su creciente influencia se hará sentir en toda la Región a través de la Unión Panamericana y la Bienal de Sao Paulo que impulsaron decididamente la Abstracción: "se produjo así el segundo gran viraje del siglo en el arte latinoamericano, qué consiste en el casi abandono de la búsqueda de lo propio" (Manrique, 1980: 32). En ese contexto, se promovieron artistas que no habían tenido una tendencia nacionalista y que sintonizaron con el espíritu de la Abstracción Moderna. Entre los precursores latinoamericanos de este cambio de rumbo aparecen los nombres de Joaquín Torres-García (1874-1949), Emilio Pettoruti (1892-1971), Pablo Burchard (1875-1964), Rafael Barradas (1890-1929), Wifredo Lam (1902-1982) y Candido Portinari (1903-1962).

A pesar que el Expresionismo Abstracto Norteamericano se consolidó en los inicios de la década de 1950 como el referente de modernidad y vanguardismo, los artistas peruanos siguieron considerando a París como la capital del arte porque la mayoría de sus referentes había vivido y trabajado en la Ciudad Luz. En ese sentido, el camino de la Abstracción Moderna emprendido por los artistas peruanos y latinoamericanos, tuvo preferentemente una influencia europea (por no decir francesa) y se desarrolló utilizando las vertientes de la razón y del instinto. El rumbo de la razón estuvo conectado con el Cubismo y se caracterizó por una Abstracción Geométrica, mientras que el rumbo del instinto tuvo raíces surrealistas y se expresó a través de la Abstracción Lírica. Otro elemento a considerar fue la fascinación que desde el año 1900, hubo por los mal llamados “objetos primitivos”. “Con el surgimiento del modernismo del siglo XX y de la antropología, figuras que antes se llamaban fetiches (para

tomar sólo una clase de objeto) devienen obras ya sea de escultura o de cultura material” (Clifford, 2001:238). En esa misma línea, los vanguardistas Picasso, Klee y Moore investigaron el arte precolombino, propiciando que sea “incorporado dentro de las corrientes estéticas de nuestro siglo de dos maneras: como arte presente, actual y como novedosa fuente de inspiración para algunos artistas europeos y latinoamericanos” (Gamboa 1995:79).

Si bien hubo muchos que trabajaron la Abstracción Geométrica, la tendencia predominante en Latinoamérica será el lirismo: “cualquiera que sea la óptica con que contemplemos el arte en esta parte del mundo diremos que dicho arte se enmarca a lo largo de su breve historia en una constante: La del instinto” (Romera, 1980: 12). La tendencia hacia Abstracción Lírica se caracterizó por la referencia al inconsciente individual y colectivo, el mito, la naturaleza y al pasado precolombino, tal como se aprecia respectivamente en la obra de Wifredo Lam, Rufino Tamayo y Fernando de Szyszlo.

La tendencia hacia la Abstracción en el Perú tuvo antecedentes sociales que contribuyeron a darle una forma particular, nos referimos a las migraciones del campo a la ciudad y el ambiente político entre los años 1933 y 1948. El movimiento migratorio de la segunda mitad del siglo XX fue consecuencia de un conjunto de políticas de Estado y de otros eventos internacionales que tuvieron un impacto mundial generando un cambio sustancial en la configuración poblacional del país.

En el lapso de tres o cuatro décadas, el Perú pasó de ser un país predominantemente rural y serrano a ser un país urbano y costero. En aquel tiempo, millones de personas se trasladaron del campo a la ciudad, inicialmente buscando mejores oportunidades económicas y posteriormente huyendo de la violencia terrorista de los ochenta. La gran ciudad despertó las ilusiones del provinciano quien se forjó un futuro mejor a través del trabajo, pero que al mismo tiempo experimentó una profunda nostalgia por su tierra natal. Esta masiva migración hacia la capital, daría nacimiento al fenómeno “chicha”, que repercutiría también en el arte.

Las ciudades costeras, pero sobre todo Lima, crecieron a una velocidad impresionante convirtiéndose en plazas donde se dieron cita casi todas las sangres, por ello se multiplicaron los clubes departamentales donde los migrantes se encontraban con sus paisanos y se replicaron organizaciones sociales provincianas y actividades como la “pollada” que vino a reemplazar ancestrales costumbres rurales de colaboración como el ayni ¿Cómo impactó este cambio en el indigenismo que provenía del interior del país? ¿Cómo hablar del indio, sus costumbres y su paisaje en un proceso poblacional que se movía del campo a la ciudad? ¿Cómo abordar las tradiciones en una dinámica dirigida hacia el futuro? (Rodríguez y Tineo, 2018:42-43)

La política peruana previa al año 1948 se caracterizó por una democracia debilitada por los enfrentamientos políticos entre el APRA, el Partido Comunista, las fuerzas armadas y los líderes derechistas vinculados al poder económico tradicional. Este periodo corresponde a un proceso en el cual se pasó del gobierno conciliador de José Luis Bustamante y Rivero a la dictadura del General Manuel Odría. Bustamante y Rivero fue un jurista arequipeño, líder del Frente Democrático Popular, que buscó una relación moderada entre apristas, socialistas e

independientes, pero finalmente el APRA, los militares y la oligarquía peruana terminaron enfrentados de tal manera que se generó una crisis política que culminó en el golpe del militar con el cual inició el ochenio de Odría (1948-1956).

El General Odría ejerció un mandato autoritario, inclinado hacia los oligarcas que lo apoyaron, entre los que destacaron Pedro Beltrán y el hacendado norteño Julio de la Piedra. En su gobierno hubo una fuerte represión al APRA y al mismo tiempo, la construcción de numerosas obras educativas conocidas como las Grandes Unidades Escolares (GUE)³⁶. A pesar de las restricciones sociales, en ese momento “apareció un conjunto de agrupaciones políticas con nuevos y distintos enfoques de la realidad, fenómeno que como conjunto nunca antes y nunca después se ha repetido” (Huiza, Palacios y Valdizán 2007:239). Entre estas nuevas iniciativas destacaron el Partido Demócrata Cristiano de Perú, el Frente Nacional de Juventudes Democráticas y el Movimiento Social Progresista. Todos ellos invocaron una renovación frente a los partidos tradicionales y apoyaron la candidatura del entonces decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), Fernando Belaúnde Terry. Mientras que el APRA y el PCP mantuvieron su discurso anti imperialista, estas nuevas agrupaciones políticas, directa o indirectamente, estuvieron en sintonía con las políticas de la Alianza para el Progreso (1961-1970), programa impulsado por los Estados Unidos para promover la democracia y el desarrollo económico en América Latina. Esta influencia norteamericana fue generando una tendencia hacia la urbanización y la industrialización, la cual venía creciendo desde varias décadas atrás, porque como dice Lauer:

a finales de los 30 se intensifica la penetración del capital norteamericano -antes confinado al enclave minero y agrario- la industria determina a su vez la llegada de las primeras formas de capitalismo al agro peruano lo cual arrasa con las estructuras precapitalistas del campo y desencadena un ciclo de migraciones campesinas y de consiguiente urbanización (léase barriadización) acelerada (Lauer1976:140).

En el campo de las artes, va quedando claro en el Perú, que la no figuración es el fruto de la industrialización y la urbanización por ello, “no es accidental entonces que sean ingenieros, arquitectos y afines (...) los que impulsen el no figurativismo en el país y constituyan su primera base de lanzamiento en el mercado plástico local” (Lauer 1976:140). Es en este momento que unos jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Ingenieros formaron la Agrupación Espacio. El grupo liderado por Luís Miró Quesada Garland estuvo conformado por los arquitectos Santiago Agurto, Adolfo Córdova, Javier Cayo, pero luego convocó a personajes de otros ámbitos culturales como Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo

³⁶ Entre los años 1956 y 1958, Camino Sánchez pintó murales en las Grandes Unidades Escolares Bartolomé Herrera, Miguel Grau y Ricardo Bentín ubicados en los distritos limeños de San Miguel, Magdalena y el Rímac.

Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy³⁷, Jorge Piqueras y Raúl Deustua entre otros.

El grupo, influenciado por las ideas Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), Walter Gropius y la Bauhaus, tuvo como objetivo introducir la modernidad en el Perú a través del impulso del Arte Contemporáneo y la racionalidad de la arquitectura en los diversos niveles de la cultura. Espacio difundió sus ideas organizando conferencias y programas radiales acerca del mundo y el ser contemporáneo, sobre el panorama actual del arte, la trayectoria de la arquitectura en el Perú, el panorama de la filosofía contemporánea, el regionalismo en la arquitectura y la evolución actual de la pintura. Muchas de estas ideas fueron difundidas a través de la revista Espacio que se editó entre 1949 y 1951.

Siguiendo las prácticas de las vanguardias europeas, Espacio redactó una suerte manifiesto o declaración de principios, donde se expresaron sus principales ideas. En el Manifiesto³⁸, el grupo afirmó que el Perú, aquejado por la apatía o la indiferencia, permaneció “al margen de los trascendentes actos de la revolución contemporánea”, que uno de los principales problemas es que los artistas “se pierden aún en una temática folklórica (narrativa y escuetamente objetivada) o evolucionan a destiempo siguiendo la huella de antiguos y ya superados revolucionarios”. Seguidamente, Espacio declaró su deseo de impulsar “una arquitectura actual, como fórmula del hombre redescubierto en lo contemporáneo”, luchar por “eliminar todas las trabas en contra de esta exigencia básica del tiempo”, formar “una conciencia arquitectónico-social, identificada a las necesidades del nuevo habitante de lo humano” y ofrecer una “residencia funcional, auténtica, fórmula de los postulados esenciales de la época, libre de todo estilo y anécdota accesorio”.

La Abstracción Moderna fue la expresión pictórica preferida por Espacio, porque al estar libre de toda referencia nacional, era universal y resumía la perspectiva racional del sujeto individual. Por ello rechaza el arte como representación porque “la apariencia de formas naturales cambia, pero la realidad se mantiene constante. Para crear plásticamente la realidad pura, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural al color primario” (Miró Quezada, 1966:166). Pero la Abstracción Moderna no se restringió a una expresión específica, sino que hubo diversas opciones que a su vez generaron algunas polémicas, “en estos espacios manejados por la elite cultural, por ejemplo,

³⁷ A pesar de haber participado del grupo, “Salazar Bondy denunció a la abstracción como un puro juego ornamental” (Kusonoki, 2011:68).

³⁸ Manifiesto de la Agrupación Espacio del 15 de mayo de 1947.

en el IAC, se privilegió la abstracción lírica, cuya cabeza más visible fue Szyszlo” (Del Valle, 2012:26) por otro lado, estaba la Abstracción Geométrica representada por Rodríguez Larraín, Moncloa y Piqueras. Entre los artistas señalados, Szyszlo será quien asuma un liderazgo indiscutible en la escena plástica peruana de la década de 1960.

Fernando de Szyszlo Valdelomar (1925-2017) nació en la ciudad de Lima. Después de llevar estudios de Arquitectura, se trasladó a la Academia de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dirigida en ese momento por el pintor expresionista Adolf Winternitz. En 1947 realizó su primera exposición en el ICPNA en la cual presentó obras de influencia cubista, luego, en 1948 viajó a París donde conoció a Octavio Paz y André Bretón, es en ese periodo de tiempo en que se adhiere a la Abstracción y al Surrealismo. Admirador de César Vallejo, “el más universal de los poetas peruanos”, Szyszlo, en su intención de hacer un Arte Moderno en conexión con las raíces locales, se acercó a la obra de Rufino Tamayo y relacionó la Abstracción Geométrica con el Surrealismo estudiando piezas arqueológicas, por ello, “desde ese momento el primitivismo de Paul Klee y Joan Miró así como el Expresionismo Abstracto de alemán Hans Hartung serán influencias determinantes para su trabajo” (Wuffarden 2011:36). Todo este itinerario lo llevó a vincularse al “Ancestralismo”, que fue un lenguaje pictórico que buscó la modernidad explorando la idea de la memoria colectiva vinculando la abstracción con el surrealismo, aludiendo a las experiencias primigenias del sujeto, en el caso peruano, estaba relacionado con la memoria del origen que está detrás de todo, esto es, lo precolombino.

“El lenguaje pictórico de los ancestralistas era de naturaleza no mimética y evitaba el uso de formas descriptivas que contuvieran un vínculo directo a algún objeto, el observador, obligadamente, tenía que acercarse con una mirada asociativa a las sugestivas configuraciones de color de esta corriente para comprender por lo menos una parte de la diversidad semántica” (Rith-Magni, 2011:96).

“Pedro Barreto advirtió tempranamente que, al vincular la abstracción con las tradiciones prehispánicas, podía resolverse la oposición entre lo local y lo universal; la obra de Szyszlo parecía señalar ese camino” (Kusonoki,2011:66-67), sin embargo, las referencias locales citadas a través de títulos quechuas de obras como “PukaWamani” (Fig. 5) o locales como “Paracas”³⁹, contradecía a la Agrupación Espacio, que buscaba “un lenguaje universal que suprimiera las diferencias culturales” (Kusonoki,2011:67).

³⁹ Fernando de Szyszlo, Óleo sobre tela, 2003, 80x125 cm, pinacoteca Ignacio Merino.



Fig. 5.
Puka Wamani
Fernando de Szyszlo
Acrílico sobre madera,
1968
150 x 150 cm
Museo de Arte de Lima.
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2717>

Un artista que impulsó decididamente la Abstracción en ese momento y que entabló amistad con Camino Sánchez fue Eduardo Moll (1929-2018). Nacido en Leipzig, Alemania, llegó al Perú a los 10 años de edad. Después de terminar la secundaria, realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música y de Química Industrial en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudió arte en Lima, París y Múnich, adoptando la Abstracción desde el año 1954. Reconocido grabador, fomentó su desarrollo a través de los Salones Nacionales del ICPNA, y siendo profesor de dicha disciplina en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI).

Moll impulsó decididamente el Primer Salón del Arte Abstracto (1958), que fue relevante a pesar que la abstracción peruana era aún incipiente. El pintor Carlos Aitor Castillo calificó el Salón como una oportunidad para apreciar la respuesta local al movimiento abstracto; pero emite juicios bastante duros con respecto a la mediocridad de las obras presentadas diciendo que sólo “Szyszlo y Benjamín Moncloa, dos temperamentos diametralmente opuestos, nos ofrecen en cambio muestras palpables de buen conocimiento como de buena realización de las teorizaciones no figurativas” (Castillo, 1958: s/p). Mientras Szyszlo desarrolló una Abstracción Lírica de corte Ancestralista, Moncloa exploró combinando la Abstracción Geométrica con el lenguaje precolombino de colores planos y de formas bien definidas. Con el paso del tiempo, la Abstracción fue perdiendo fuerza hasta la llegada de la figuración durante el gobierno de Velazco Alvarado (1968) y el otorgamiento del premio Teknoquímica a Tilsa Tsuchiya (1970), iniciándose de esta manera una nueva etapa del Arte Nacional.

Como se ha podido apreciar en esta breve crónica ubicada entre las décadas de 1920 y 1960, el Arte Peruano pasó del Indigenismo (identificado con la tendencia nacionalista) a la

Abstracción (producto de la búsqueda de los valores estéticos universales de occidente). La primera etapa, si bien fue localista, significó el ingreso tardío del Arte Peruano a la modernidad porque trató el tema del indio contemporáneo con un lenguaje pictórico que provenía de artistas modernos como el español Ignacio Zuloaga o el argentino Fernando Fader, quienes influenciaron a José Sabogal y sus seguidores. La segunda etapa, se caracterizó por una Abstracción Lírica y Geométrica, el lirismo provino del Surrealismo de Bretón y cuyo pionero en el Perú fue Cesar Moro, por otro lado, la Abstracción Geométrica llegó preferentemente a través de la Agrupación Espacio cuyos miembros se inspiraron en las ideas de Le Corbusier, Gropius y la Bauhaus. Es en ese contexto que Julio Camino Sánchez fue trabajando una propuesta peruana en tensión con lo universal a través del grabado, técnica que tuvo un proceso similar a lo sucedido con la pintura, pero en la cual se distinguen particularidades que continuación pondremos de relieve.

1.2.El Grabado Peruano

En la historia del Arte Peruano, el grabado está relacionado con el contexto artístico general (por ejemplo, tal como sucedió con la pintura, el grabado producido entre las décadas de 1930 y 1940 será preferentemente Indigenista y aquel que fue elaborado en la década de 1960, tenderá hacia la Abstracción), sin embargo, la técnica tiene exigencias y características muy particulares, por ejemplo, los Indigenistas lo aprovecharon para la difusión de sus ideas a través de la ilustración de revistas culturales mientras que los Abstractos lo cultivaron por sus posibilidades estéticas y el bajo costo del envío de las obras a otros países.

Alberto Agapito encuentra las primeras huellas de su desarrollo en los “petroglifos de las diferentes regiones del país, en las estelas y cornisas arquitectónicas de las culturas Chavín y Tiahuanaco, en las incisiones sobre barro fresco, hechos para decorar la cerámica Chavín y Paracas” (2005:14). Por otro lado, José Sabogal encuentra una relación del grabado con la tradición del mate burilado y el Kero.

al parecer, Sabogal había establecido un parentesco natural existente entre el trabajo del mate burilado y la xilografía, práctica que favoreció entre los indigenistas la apreciación de la capacidad plástica de los buriladores, ya que tanto por la calidad de los soportes, la xilografía como el burilado requieren de un procedimiento semejante. (Yllia 2006:47).

Estas dos expresiones (nos referimos a los petroglifos y el mate burilado), son antecedentes del grabado sobre papel que: “como reproducción de originales, recién se conoce en el Perú a partir de la conquista española. Originalmente se trabajó la madera (xilografía)” (Agapito, 2005:16). Los grabados virreinales en su gran mayoría representaban imágenes religiosas, autoridades eclesiásticas y emblemas de la Corona Española. Ricardo Estabridis,

señala que “el grabado europeo en Hispanoamérica tuvo una importancia vital como medio de apoyo a la evangelización, llevada a cabo por las órdenes religiosas en el Nuevo Mundo” (2002:34). Dichas imágenes no sólo tuvieron la función de ilustrar textos, sino que tuvieron un rol fundamental en la comunicación de la concepción del mundo de los europeos de la época y promovieron una nueva estética.

Los grabados llegados de Amberes a América no sólo cumplieron su misión de evangelización y propagación de la fe, sino que sirvieron de inspiración de muchas realizaciones pictóricas desde finales del siglo XVI, incluso hasta entrado el siglo XIX (...) Por ello se puede afirmar que el grabado jugó un papel importante en la transculturación europea y llegó a constituirse en el motor de una verdadera democratización icónica” (Estabridis, 2002: 39).

Entre los principales grabadores de la época virreinal tenemos a Fray Juan Benavides y Pedro Nolasco (siglo XVII), a Fray Miguel Adame, Juan Francisco Rosa y Joseph Vásquez (siglo XVIII) y finalmente, a Marcelo Cabello y Domingo Ayala en las primeras décadas del siglo XIX.

Con la llegada de la República, el grabado (específicamente la litografía) deja de ser parte del proceso de transculturación hispana y entra en la dinámica de un Estado Nacional en formación, afectado por el caudillismo, las guerras fronterizas y la reconfiguración de la sociedad criolla. Entre la segunda década del siglo XIX y el año 1913⁴⁰, el grabado fue básicamente un recurso de las crónicas de viaje, las revistas ilustradas, las caricaturas políticas y las narraciones costumbristas, siendo las más conocidas las caricaturas “Adefesios” (1850-1860) atribuidas a Williez y las estampas costumbristas “Recuerdos de Lima” (1856-1857) de Bonaffé. A pesar que esta disciplina se difunde como una actividad secundaria “pues la verdadera finalidad implica el trabajo de imprenta y no el artístico” (Leonardini, 2003:23), no puede soslayarse que la actividad de los talleres de litografía y de las imprentas fueron ocasión para el desarrollo de trabajos con valor estético, de alta calidad técnica y que además hubo artistas que lo promovieron de manera esporádica, como Ignacio Merino quien enseñó la preparación de piedras litográficas, “mas este proyecto también se viene abajo debido a que el artista se muda por segunda vez a París (Leonardini, 2003:25).

Recién en el siglo XX, el grabado (especialmente la xilografía), sin dejar de ser utilizada para ilustrar periódicos y revistas, empieza convertirse en un medio de expresión con peso propio:

⁴⁰En la Academia Arte Nacional del Museo de Historia Nacional, que inicia en 1913, es la primera vez que se considera al grabado entre las asignaturas de enseñanza artística. Ver (Leonardini, 2003:25).

transcurridas las dos primeras décadas del presente siglo y coincidiendo con el renacimiento del grabado en madera en América, en el Perú se produce el auge de esta técnica simultáneamente con el de la pintura indigenista...Fue José Sabogal su conspicuo representante y el iniciador del renacimiento de la xilografía en el Perú (Fernández, 1995:47).

La preferencia de muchos artistas indigenistas por la xilografía se debió a la facilidad de la técnica, los bajos costos de implementación y las posibilidades expresivas que ofrecía, porque “en sus aspectos formales se aprecia, como elementos distintivos de creación, la huella que deja la cuchilla o gubia del grabador en ritmos constantes o sea que aparece la técnica del corte utilizado y su cadencia como elemento de dibujo” (Fernández, 1995:52).

Las primeras xilografías de Sabogal ilustraron la obra “Así ha cantado la naturaleza”, poemario de Daniel Ruzo, que había merecido el Primer Premio de los Juegos Florales de San Marcos en 1919” (Román, 2009:113), se trataba de una gráfica de estilo cercano al simbolismo modernista muy diferente al Indigenismo que caracterizaría sus grabados posteriores. Con ocasión de su viaje a México en 1922, el artista cajamarquino, al conocer el trabajo de Diego Rivera, Siqueiros y Orozco, toma contacto con un ambiente cultural fuertemente inclinado hacia la discusión política. Es allí donde, su xilografía, se acerca más a la estética mexicana de orientación revolucionaria (Fig. 6).



Fig.6.
Pelado (Tipo Mexicano)
José Sabogal
1923
Xilografía sobre papel
14x13.50 cm
Colección particular
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2166>

Debido a que Sabogal dictó talleres e hizo varias xilografías que fueron bien acogidas en el país del norte, algunos han afirmado que el artista cajamarquino fue el primero en promover esta técnica en dicho lugar, no obstante, parece ser que no el iniciador sino un colaborador importante dentro de un movimiento más amplio:

“María Wiese aseguró que fue Sabogal quien introdujo la xilografía en México, una técnica que, según la autora, había quedado relegada desde tiempos de José Guadalupe Posada. Lo

cierto es que, por lo menos en la capital, ese procedimiento empezaba a difundirse ampliamente a través del francés Jean Charlot, establecido en México desde fines de 1921” (Majluff, Wuffarden, 2013:44).

Uno de sus antecedentes más gravitantes de la xilografía indigenista mexicana fue la obra del grabador José Guadalupe Posada (1852-1913), quien representó la vida cotidiana a través de caricaturas de crítica social, siendo “La Catrina” (Fig.7), (un esqueleto que simboliza la muerte) uno de sus personajes más representativos de la cultura de su país. Este artista, quien trabajó la litografía y el grabado sobre diferentes soportes metálicos, ha sido considerado el precursor del arte nacionalista que luego fue desarrollado por los muralistas mexicanos.



Fig. 7.
Calavera Garbancera
Guadalupe Posada
Grabado
1910-1913
fuente: <https://www.culturagenial.com/es/la-catrina-de-jose-guadalupe-posada/>

Debido al contacto con todo este bagaje artístico es que “influido por la vitalidad de este momento, Sabogal empezó a explorar en su propia obra nuevos lenguajes plásticos. De hecho, las xilografías tempranas que produjo en México reflejan una profunda transformación de su estética” (Majluff, Wuffarden, 2013: 44). No parece haber duda que la experiencia mexicana, explica este cambio en la xilografía del artista porque “nada en el trabajo anterior de Sabogal permitía imaginar estos grabados, que no tenían precedentes en la ilustración argentina o peruana de la época” (Majluff, Wuffarden, 2013: 46).

A su llegada al Perú, algunas de sus obras mexicanas fueron publicadas por la Revista Mundial, luego, en 1925 retorna al Cusco y junto a Camino Blas dibuja y graba escenas relacionadas con el mundo andino que son publicadas en Amauta, revista de la cual “fue cofundador y autor de la ilustración gráfica” (Román, E., 2009:113). Una muestra de la sorpresa que causó la incursión del artista en la práctica de la xilografía se constata en el artículo de Clodoaldo López Merino aparecido en la revista “*Variedades*” en 1929, donde dice: “Admirábamos a Sabogal como gran pintor, mas su talento de xilógrafo nos era casi desconocido” (López 1929:2). Posteriormente expone xilografías en Montevideo y Buenos Aires (1928), en Lima (1929) y en la ciudad de Nueva York (1931).

En la xilografía de José Sabogal se encuentran algunos acentos formales y temáticos que van a influenciar la obra de otros grabadores. A nivel formal se trata de una obra figurativa y

expresionista donde se aprecia la influencia mexicana, sin embargo, hay grandes diferencias en la carga ideológica que la sustenta. Mientras que en el grabado de los artistas del país del norte se percibe un tratamiento de corte socialista (como se verá después en el Taller de Gráfica Popular fundado en 1937 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal Bastar), en la obra del artista peruano, se ve una inclinación a representar las características de lo peruano sin que ello signifique necesariamente un compromiso con algún partido político⁴¹.

Los temas abordados en la xilografía de Sabogal normalmente fueron el paisaje y el hombre. A diferencia de la pintura romántica que se concentró en la impresión que le causa la naturaleza al ser humano, el paisaje sabogalino (usualmente costeño o serrano), representa la presencia del hombre que incide en ella, por ello siempre se observa arquitectura con personajes o sin ellos, además, dicha arquitectra suele ser mestiza, rural y en algunos casos, virreinal.

El hombre es retratado en grupo o individualmente. Los retratos individuales son en primer plano y pueden ser de personajes conocidos o anónimos. Cuando se trata de personajes anónimos (individuales o grupales) se destaca la tipología indígena o mestiza y su actividad en la sociedad, como por ejemplo se aprecia en el “Caporal/el marido de la picantera” (Fig. 8) o en la “Picantería arequipeña” (Fig. 9). Para las obras que representan individuos identificables, el artista usualmente retrata personajes significativos para la vida política y cultural del Perú. Se ha dicho que, a pesar de su interés acerca del Kero, “Sabogal demostró, en general, poco interés por el arte precolombino” (Majluf, Wuffarden, 2013:68), sin embargo, hay una xilografía del año 1929 que representa personajes navegando (Fig. 10), que se destaca por acentuar el elemento precolombino en vez del mestizo. Por otro lado, hay otras dos obras del mismo año que representan a personajes precolombinos de la zona de Huanchaco. Estas xilografías son antecedentes para la obra de Camino Sánchez, quien representó muchas veces la zona cercana al balneario norteño y estudió cuidadosamente el arte Chimú y Mochica.

⁴¹En el Perú, el ejemplo más representativo de una xilografía política y socialmente militante la encontraremos posteriormente en la obra de Felix Rebolledo, artista piurano fallecido en prisión el año 1986



Fig. 8.
Caporal/El marido de la picantera
José Sabogal
1925
Xilografía sobre papel
12x9.80
Mali
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2177>

Fig. 9.
Picantería Arequipeña
José Sabogal
1925
Xilografía sobre papel
9.90x14.90
Mali
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2176>



Fig. 10.
Caballito
José Sabogal
1929
Xilografía sobre papel
Fuente: López Merino, C., "Carrousel:
Xilografías de José Sabogal". *Variedades:*
revista semanal ilustrada (Lima, Perú),
no. 1132, 13/11/1929.

El liderazgo que emanaba la personalidad de Sabogal y los años que fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se harán sentir en las múltiples influencias que ejerció sobre un grupo importante de artistas que representaron el paisaje con presencia humana, los tipos raciales y el retrato de personalidades relevantes para la construcción de la nacionalidad:

“En el Perú en torno a Sabogal se forman o desarrollan sus aptitudes como grabadores, Julia Codesido, Camilo Blas, Eduardo Álvarez, Pedro Azabache, Mariano Alcántara y Julio Camino Sánchez. Independientemente a este movimiento, pero de alguna manera afines a él, se forman como grabadores Manuel Pantigoso, Teófilo Allain, Esquerriloff, Carlos Roca Rey y Carlos Bernasconi, entre otros” (Fernández, 1995:50).

En las décadas de 1920 y 1940, el cultivo de la técnica del grabado se extendió más allá de las fronteras de la ciudad capital a través de artistas (autodidactas en su mayoría), que ya venían desempeñándose como ilustradores de periódicos y revistas⁴².

Un hito importante en la consolidación de esta disciplina, fue la instauración de la asignatura de grabado por Juan Manuel Ugarte Eléspuru en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año 1948, “cuando Lima no tenía prensas para imprimir matrices de metal, ni otros materiales para desarrollar esta técnica como buriles, punzones, bruñidores” (Yllia, 2018:185). A partir de ese momento empezaron a llegar a la Escuela “eminentes grabadores como Rossini, Pérez, Roberto La Mónica y Edith Bering” (Agapito, 2005:24). Luego, desde el año 1956, Alberto Tello Montalvo dirigió el taller de grabado iniciándose un proceso de contratación de maestros como Jorge Ara Manchego, el artista chileno Juan Gómez Quiroz, Cristina Dueñas Pachas, Alberto Agapito, Justo Estrella y Augusta Barreda, que aportaron en el fortalecimiento del grabado en la institución. “Conforme transcurría la década de 1960, se intensificó el intercambio internacional de artistas” (Yllia, 2018:186), y se destacaron insignes grabadores como Félix Rebolledo, quien egresó con medalla de oro y que luego de trabajar en la abstracción se dirigió hacia un lenguaje de intensa carga política.

Paralelamente, en el año 1964, por iniciativa de Adolfo Winternitz y Maruja Portella se iniciaron los cursos de grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). En 1969 se instauró la especialidad de grabado en la Facultad de Arte, dirigida por Orlando Condeso quien, un año después, gana el Salón Nacional de Grabado del ICPNA. Dentro de la historia de la PUCP, es necesario mencionar la llegada en 1971 del profesor y

⁴²Las principales revistas que se valieron de la xilografía para ilustrar sus contenidos fueron *Kosko* (1924-1925), *Amauta* (1926-1930), el *Boletín del Titicaca* (1926-1930), *La Sierra* (1927-1930), *Kuntur* (1928), *Folklore* (1940), *La Revista del Instituto Americano de Arte* (década de 1950).

artista chileno Víctor Femenías, aportando significativamente en el desarrollo de la técnica en sintonía con el Arte Contemporáneo de la época.

A partir de la década de 1960, también se abren cursos de grabado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) donde enseñaron los artistas Roberto Moll y Carlos Bernasconi. Fuera de la ciudad capital, se inician cursos de grabado en las Escuelas de Bellas Artes de Ayacucho, Arequipa, Cusco, Ica, Loreto, Piura, Trujillo y Tacna.

En la difusión del grabado, no solamente la ENBA, la PUCP o la UNI tuvieron un papel importante, sino que, además hubo un estímulo sostenido por parte del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima (ICPNA) a través de los famosos Salones Nacionales y sus posteriores Bienales Internacionales de Grabado⁴³, que con el paso del tiempo se constituyeron en espacios privilegiados para la promoción de dicha modalidad artística. Los inicios de los Salones del ICPNA se gestaron por iniciativa del artista Eduardo Moll (Fig.11) y la colaboración de Elvira Gálvez, quien fuera Directora de Actividades Culturales del ICPNA en el año 1965:

Eduardo Moll, artista plástico, crítico de arte, trajo a su oficina...un proyecto que había elaborado, del que hablaba con mucho entusiasmo. Se trataba de la realización de un Salón Nacional de Grabado, reuniendo la obra de pioneros en este arte y la de grabadores actuales (...) el punto de partida fue recopilar obras de los pioneros que trabajaban principalmente la xilografía, con José Sabogal. Se recurrió a artistas de provincias y a quienes hubiesen estudiado la técnica en el taller de la Escuela de Bellas Artes y el recién abierto Taller de la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y/o quienes habían estudiado en el extranjero (Agapito, 2005:34-35).

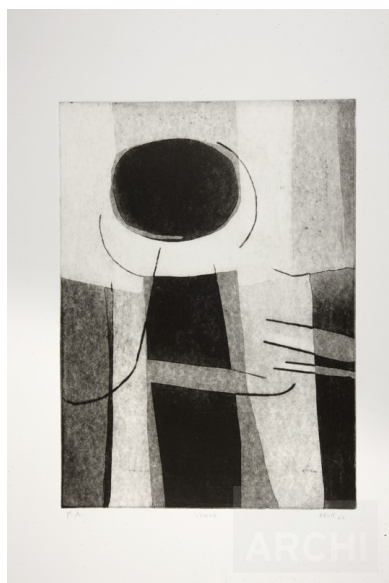


Fig. 11
Venus
Eduardo Moll
1966
Aguatinta y punta seca
sobre cartulina
45x33
Colección particular
Fuente:
[http://www.archi.pe/index
.php/foto/index/4588](http://www.archi.pe/index.php/foto/index/4588)

⁴³ Los Salones Nacionales de Grabado del ICPNA, se iniciaron en el año 1965 y las Bienales Internacionales en el año 2005.

El grabado no sólo se difundió a través de los centros de enseñanza o los Salones del ICPNA, sino también gracias a los talleres que agruparon artistas que carecían de espacios para trabajar como “el *Taller 72*, el *Séptimo Taller*, el *Taller de Augusta Barreda y La Quinta*, *Centro Peruano del Grabado*, entre otros” (Leonardini 2003:45), si bien, todas estas iniciativas tuvieron una corta duración, fueron espacios que reunieron a renombrados artistas como Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez, Fernando de Szyzlo, David Herskovitz, Sabino Springett y Ramiro Llona.

En las décadas de 1970 y 1980, los estilos de los grabadores se diferenciaron cada vez más, es así que se realizaron exposiciones como “Presencia”, organizada por el Banco Regional Sur Medio Callao (Surmeban) en 1987, que fue un ejemplo de la confluencia de artistas tan diferentes entre sí como Tilsa Tsuchiya con una tendencia surrealista con connotaciones orientales, Jorge Ara quien tuvo un lenguaje expresionista, Enrique Ponce, Carlos Carrizales, José Chero con una xilografía social cercana a la de Félix Rebolledo, José Huerto y Alberto Ramos con un estilo parecido al expresionismo de Portinari.

En esos años se destacaron a nivel latinoamericano grabadores como: el mexicano García Bustos con una xilografía social, el chileno Víctor Femenías y la venezolana Marieta Berman que hicieron grabados abstractos y el argentino Hugo Bastos de clara tendencia surrealista.

Como se mencionó al inicio de este apartado dedicado al Grabado Peruano, se aprecia en esta breve recopilación que la historia de la disciplina corre paralela a la historia de la pintura, porque en ambas hay un paso del Indigenismo a la Abstracción entre las décadas de 1920 y 1970. Si bien existen similitudes, también se perciben diferencias en las diversas opciones estéticas que permite la técnica y en el consumo de dichas obras, porque mientras la pintura es una obra única y de alto precio, la técnica del grabado permite la reproducción de muchas copias, el abaratamiento de los costos de producción y envío, el intercambio de obras entre coleccionistas y la intensa participación de los artistas en bienales internacionales, entre los cuales Camino Sánchez se destacó por una producción abundante.

CAPITULO II

La xilografía de Julio Camino Sánchez

Julio Camino Sánchez nació en la ciudad de Trujillo en 1914 y falleció en Lima en el año 2007. Pintor, grabador y escenógrafo, cultivó desde muy joven y de manera autodidacta la técnica de la xilografía, disciplina en la cual llegó a un alto grado de maestría⁴⁴. Si bien el artista se desempeñó competentemente en la pintura al óleo, fue en la xilografía donde desarrolló sus propuestas más innovadoras (Fig. 12), de esta manera, Camino Sánchez formó parte del grupo de creativos que “alcanzaron las cotas más altas de su producción en esta disciplina, aun cuando ellos eran considerados prioritariamente como pintores” (Munive, 2015:14).



Fig. 12

En este catalogo de 1984 se aprecian los diversos intereses del artista y las técnicas que cultivó (pintura al óleo y grabado).

Las participaciones del maestro trujillano en muestras, concursos y bienales de grabado fueron abundantes, entre las cuales destacan la Cuarta Bienal Internacional de Tokyo (1964), la VII bienal de Sao Paulo (1965), el Salón Internacional de Grabado XILON IV de Geneve, Italia (1965), las bienales latinoamericanas de grabado de Puerto Rico (1970-1983), la Exposición Internacional de Xilografía Contemporánea América - Europa - Oriente del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1972) y la muestra en la Galería AGO de

⁴⁴ Luego de su primera exposición realizada en su ciudad natal el año 1934, ganó una beca que le permitió estudiar entre 1936 y 1942 en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Desde entonces, Camino Sánchez realizó a lo largo de sesenta años cerca de setenta exposiciones individuales, siendo la última en vida, la muestra antológica organizada por la Municipalidad de Miraflores en el año 2005. Póstumamente la Galería Delbarrio de Chorrillos ha organizado muestras dedicadas a su xilografía en los años 2016, 2017 y 2018 en las ciudades de Lima, Cusco y Arequipa.

Berlín (1978). Gracias a la xilografía es que Camino Sánchez obtuvo premios significativos como el tercer lugar de grabado en la Exposición Internacional de Bellas Artes en Valparaíso (1939), el tercer premio del Salón Nacional de Grabado del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de 1967 y el primer premio del mismo salón en el año 1968 (Fig. 13).

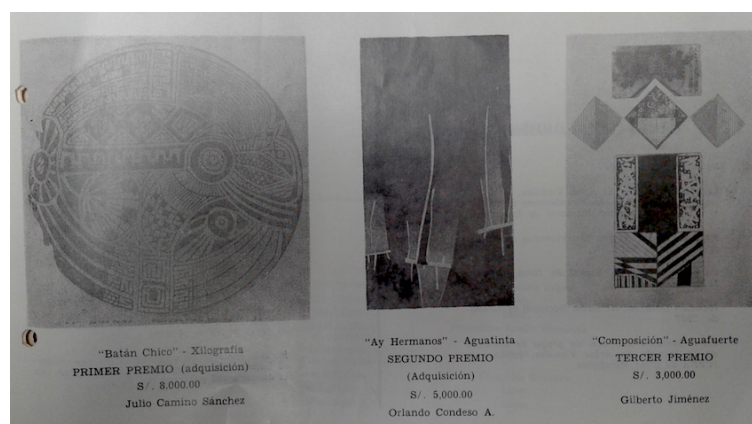


Fig. 13
Catálogo del IV Salón de Grabado del ICPNA, 1968.

El artista no solamente se desempeñó como grabador, sino que además fue un activo promotor de la técnica a través de su permanente colaboración con los Salones Nacionales de Grabado del ICPNA. Alberto Agapito dice lo siguiente con respecto a la primera edición (1965) de los salones del instituto binacional: “un colaborador importante fue Julio Camino Sánchez, xilógrafo y pintor trujillano, quien se puso en contacto con familiares y coleccionistas de los artistas mayores” (2005:35). En aquella ocasión se mostró el trabajo de José Sabogal, Camilo Blas, Julia Codesido, Mariano Alcántara, Eduardo Alvarez y Pedro Azabache, también expusieron artistas como Teófilo Allain, Carlos Bernasconi, Milner Cajahuaranga, Julio Camino Sánchez, Maruja Portella, Eliana Jeannau, Claudio Juárez, Arturo Kubota, Eduardo Moll, Julio Pantoja, Leonidas Ramírez y Elsa Villanueva. En el tercer salón (1967), que contó con un jurado conformado por Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Adolfo Winternitz, Edgardo Pérez Luna, Eduardo Moll y Bernice Schmitd, Camino Sánchez obtuvo el tercer lugar con la xilografía titulada “Conquimitapo”.

El momento más importante de la carrera de artista fue cuando ganó el Salón de 1968 con la xilografía “Batán Chico”, siendo jurados de dicho certamen: Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Adolfo Winternitz, Edgardo Pérez Luna, Arturo Kubotta y Carlos Bernasconi. Es evidente que Camino Sánchez fue considerado un referente en la materia porque posteriormente fue convocado a participar como invitado en los salones de los años 1969 y 1971. En la edición del año 1971, presentó tres obras impresas con el cuerpo de modelos

femeninos, emulando las antropometrías de Ives Kline, a las cuales tituló “Sexigrafías”⁴⁵. Ulteriormente, en los salones de los años 1971, 1977, 1984, 1985 y 1988, Camino Sánchez fue jurado junto a docentes, críticos y artistas, entre los cuales destacaron Juan Manuel Ugarte Elésúpuru, Adolfo Winternitz, Carlos Bernasconi, Élide Román y Alberto Agapito.

Se aprecia en las xilografías del artista una inquietud por investigar diferentes estilos artísticos locales y extranjeros, haciendo un esfuerzo de integración en el cual se empeñó a lo largo de toda su carrera. Al respecto, en una entrevista aparecida el 3 de agosto de 2005 en el diario *La República*, declaró lo siguiente: “he experimentado con todas las técnicas y con todas las corrientes: el indigenismo de Sabogal⁴⁶, el de Vinatea Reynoso, el cubismo. En el grabado me inspiré en la escuela mexicana. También he incursionado en el pop art⁴⁷ y la abstracción” (*Las Facetas*, 2005, p.7.). (Fig. 14 y 15).



Fig. 14.
El Recluta PERU.
Julio Camino Sánchez
1940
Xilografía.
28x22 cm
Colección Delbarrio

Fig. 15
Sitabamba
Julio Camino Sánchez
1966
Xilografía
Fotografía Colección
Delbarrio

A lo largo de su carrera como grabador, Camino Sánchez llegó a posicionarse como un virtuoso de la técnica, trabajando diversos motivos relacionados con lo moderno, tal como lo dijo en su momento el crítico y artista Eduardo Moll:

en nuestro medio, el grabado tiene pocos adeptos, desgraciadamente. Uno de ellos es un excelente especialista en la xilografía o grabado en madera. Nos referimos a Julio Camino Sánchez, quien hace poco ha lanzado una colección de once láminas de colores, magníficamente elaboradas dentro de un fino espíritu abstracto (Moll, 1968, p.11).

⁴⁵La Galería Delbarrio curó una muestra de 33 obras (“Sexigrafías”), realizada en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa en setiembre de 2018.

⁴⁶La referencia de Camino Sánchez a Sabogal se nota en la obra “El Recluta PERU” (1940) (Fig. 11) que alude al óleo “El Recluta” pintado por su maestro en 1926.

⁴⁷ En la nota del diario *La República*, se advierte un error, porque Camino Sánchez no incursionó en el Pop Art sino en el OP Art, corriente moderna iniciada por Victor Vasarely.

Juan Manuel Ugarte Eléspuru describe la xilografía del artista como la búsqueda de un Arte Peruano en diálogo con la Modernidad, afirmando que “su labor como grabador se manifestó en láminas sueltas en las que trataba el costumbrismo y la tipología nacional; luego ha incursionado en expresiones abstractas, pero siempre manteniéndose en una línea de adhesión al espíritu de las formas autóctonas” (Ugarte, 1965: s/p).

2.1. Los inicios: el indigenismo y lo precolombino

El artista inició su afición por el grabado siendo muy joven cuando, a causa de las lluvias que asolaron Trujillo en 1925, tuvo que refugiarse con su familia en las instalaciones del diario “*La Industria*”. En esa ocasión pudo de ver el trabajo de imprenta que allí se realizaba y quedó muy impresionado con el mundo de la gráfica:

Cuantos recuerdos tengo de aquellos tiempos, sobre todo viendo trabajar al Señor Briceño en su laboratorio y hasta creo que de allí partió mi afición por la xilografía, que la practico desde los 14 años, y fue en *La Industria* donde tuve la oportunidad de publicar mis trabajos a esa edad (Camino Sánchez, 1985:10).

En sus inicios, Camino Sánchez fue promovido por José Eulogio Garrido⁴⁸, quien fuera director del diario “*La Industria*”. Una muestra de la cercana relación entre ambos la encontramos en el siguiente comentario escrito por el periodista en el diario “*La Nación*” de Trujillo en el año 1946:

he asistido muy de cerca a la gestación espiritual del artista en actitud razonadora y cordial; por lo cual no he sido ni un elogiador suyo a tambor batiente, ni tampoco –muchísimo menos- un aplanador de méritos ni un justificador sistemático. Ni una cosa ni otra. He sido y soy un observador que espera; que espera con hesitación normal, sin fatiga y con esperanza firme. Y Julio Camino en las etapas de su brega, hasta la presente, ha compensado la espera en gran medida (Garrido, 1946:10).

La amistad con Garrido le permitió conocer a los principales intelectuales que fueron parte del Grupo Norte, esto le permitió entrar en contacto con los temas relevantes para la cultura peruana de ese momento, por eso, años después recordaba con orgullo: “yo conocí a todos los intelectuales trujillanos menos a Vallejo” (*Las Facetas*, 2005, p.7.).

⁴⁸José Eulogio Garrido (1888-1967), fue un escritor piurano que se desempeñó como periodista y luego como director del diario *La Industria de Trujillo*. Fue un apasionado estudioso del folclore y de la historia del norte peruano. Formó parte del Grupo Norte, donde participaron personajes como Antenor Orrego, César Vallejo y Víctor Raúl Haya de la Torre.

Luego de su primera muestra (1934), en la cual expuso obras que representaban personajes y paisajes típicos de su tierra natal, Camino Sánchez partió a la ciudad de Lima para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1936-1942), donde conoció a José Sabogal y sus discípulos. La influencia de la Escuela se hizo sentir en que los grabados que produjo en ese momento estuvieron en sintonía con el Indigenismo Peruano, pero siempre conservando las referencias a su tierra natal (fig. 16 y 17).



Fig. 16.
Mansichera
Julio Camino Sánchez
1939
Xilografía
33 x 25 cm
Colección Delbarrio



Fig. 17.
Santiago de Chuco
Julio Camino Sánchez
1941
Xilografía
23 x 20 cm
Colección Delbarrio

Entre los principales motivos que realizó en las décadas de 1930 y 1940, se destacan las mocheras⁴⁹, vendedoras de pescado, lecheras, campesinos cosechando caña de azúcar y paisajes, entre los cuales se reconocen el Cerro Campana de Huanchaco, las ciudad de Otusco y Santiago de Chuco. En ese periodo de tiempo, (específicamente en el año 1946), el artista realizó seis xilografías “Sin Título” (Fig. 18)⁵⁰, concebidas desde un espíritu moderno, cuya composición ha sido estructurada a partir de un círculo que contiene diseños del arte de algunas culturas precolombinas y motivos o patrones enigmáticos, los cuales, según el análisis ofrecido más adelante, provienen del Arte Rupestre. Varios de los tacos que sirvieron para producir dichas imágenes fueron reutilizados por el grabador para confeccionar nuevas obras

⁴⁹Mochera, mujer proveniente de la ciudad de Moche ubicada en la provincia de Trujillo.

⁵⁰En la serie de xilografías “Sin Título” de 1946, se distinguen tres esferas (una que representa un ave, la segunda se asemeja a una planta y la tercera un pez), también se encuentran otras tres (la primera hace referencia a un auquénido, la segunda contiene un entramado de muchas formas que parecen aves, peces y plantas, finalmente, la tercera recuerda la cabeza de un pez acompañada por una media esfera con tramados semi geométricos).

en 1968. Salvo la serie del año 1946, la xilografía “Máscara Moche” y los tacos de estilo precolombino “Pelicano” y “Meduza”, toda su producción de esos años estuvo caracterizada por una tendencia hacia el Indigenismo, por esta razón es que la aparición de estas seis xilografías tan peculiares responden a que en ese momento, en el mundo intelectual peruano va creciendo la atracción por el pasado precolombino.



Figura 18
Serie S/T
Julio Camino Sánchez
1946
36x33cm, 37x35, 36x34, 36x33, 35.3x33.5, 26.5x35.5 cm.
Colección Delbarrio



Figura 19
Detalles de friso de la ciudadela de Chanchan y detalle de la Xilografía S/T de Julio Camino Sánchez (1946). Fuente: wamanadventures.com recuperado el 1/6/2019.

Entre los años 1946⁵¹ y 1968, Camino Sánchez realizó xilografías que reproducen imágenes provenientes de las culturas Mochica, Chimú (Fig.19), Chavín, Nazca y Tiahuanaco. Esta tendencia hacia lo precolombino tuvo antecedentes en el interés que suscitaron los descubrimientos arqueológicos de inicios del siglo XX y en el trabajo de algunos artistas egresados de la ENBA que ilustraron piezas provenientes de sitios como Paracas, Nazca y Chavín. Uno de los ilustradores de Arte Precolombino más destacados fue Alejandro Gonzales Trujillo “Apu-rimak”, que habiendo sido dibujante del Museo Arqueológico (que en ese momento estaba bajo la dirección de Julio C. Tello), “se mantuvo actualizado en términos de modernidad y trabajó al margen de la ortodoxia indigenista” (Morris, 1981:s/p). Otra artista que hizo un trabajo dedicado al estudio del Perú Antiguo fue Elena Izcue, quien recogió sus expresiones con la intención de generar diseños modernos.

Las referencias al arte Chavín en la obra de Camino Sánchez (Fig. 20 y 21), se encuentra en los motivos inspirados en los rostros de felinos con colmillos que aparecen en el Lanzón de Chavín y en la Estela Raimondi. El recurso a la cultura Tiahuanaco se ve en las xilografías donde se aprecian personajes similares al “Dios de los Báculos” y en las serpientes que utilizó para la ornamentación de los murales de las grandes unidades escolares de Lima en la década de 1950. Con respecto a la iconografía Nazca, además de la serie de pequeños grabados dedicados a las líneas de Nazca⁵², el artista utilizó gráficos extraídos de ceramios de dicha cultura como, por ejemplo; en los grabados 3, 5, 6 y 7 de la serie “Operación Ayar” del año 1969, se ven unos mates en cuyo interior hay unos rostros decorados con diseños que remiten a las falcónidas, típicas de la cerámica de la cultura sureña (Fig. 22 y 23). Con relación al elemento Mochica, sabemos que Camino Sánchez realizó obras con motivos extraídos de dicha cultura, pintando guerreros y pescadores mochicas en los frisos de tres unidades escolares de Lima e ilustrando el libro de enseñanza de dibujo para segundo grado de secundaria, que publicó en la década de 1940 y que estuvo dedicado a dicha cultura nortena.

Los motivos más comunes que se aprecia en relación con las culturas precolombinas y que luego se verán en obras futuras donde especula con lo moderno son: las formas dentadas, las aves marinas y los peces⁵³. La forma dentada se aprecia en la xilografía Chavín del año 1963. Las aves marinas y los peces, que aparecen por ejemplo en el taco “Pelicano” (realizado

⁵¹Los motivos precolombinos más antiguos que se han encontrado corresponden a las xilografías S/T del año 1946 (Fig.16).

⁵²Al reproducir las líneas de Nazca, Camino Sánchez manifestó su interés por los geoglifos y también por el Arte Rupestre.

⁵³En una obra enviada por el artista a una de las exposiciones del Club de la Estampa en Buenos Aires en 1966, aparecen un ave marina y un pez, de formas sintetizadas en cuyo interior están las figuras dentadas, las circunferencias y los cuadrados que aluden a lo precolombino.

entre los años 1940 y 1950), son una síntesis muy similar al diseño de los pelícanos en alto relieve de la ciudadela de Chanchan. Si apreciamos las xilografías “Sin Título” del año 1946, veremos claramente los motivos señalados, aunque más simplificados.

Fig. 20
Lanzón de
Chavín. Detalle.
Fuente:
<https://arqueologia-chavin.wordpress.com/2014/04/22/lanzón/>.
Recuperado el
1/6/2019.



Fig. 21
S/T
Julio Camino Sánchez
1963
Xilografía
32x28 cm
Colección Debarrio



Fig. 22
Operación Ayar 7 (detalle)
65x42 cm
Xilografía
Colección Delbarrio



Fig. 23
Detalle de tambor Nazca
Fuente: <http://arteperuano.com.pe/index.php/p-re-hispana/pintura>

El artista recurrió a lo precolombino, pero no hizo referencias a la cultura Inca. A diferencia de Sabogal que ilustró los Keros, Camino Sánchez (salvo en un mural donde pintó a Manco Cápac y Mama Ocllo sobre una balsa de totora) no representó motivos incas como vasos ceremoniales o ventanas trapezoidales. Una explicación de lo señalado se encuentra en el hecho de que en las décadas posteriores a 1920, “para el gran público, lo incaico era lo pre colonial, sin embargo, el refinamiento de los estudios arqueológicos ya había comenzado a

minar esta ecuación” (Ramón 2014:60), por esta razón es que toman realce, por ejemplo, la belleza de la cerámica Moche y Nazca, así como la perfección de los tejidos Paracas. También resulta evidente que, siendo el artista trujillano, conocía muy bien los elementos Moche y Chimú, los cuales ilustró por sentirse orgulloso de sus raíces.

Otro hecho que es oportuno destacar es que entre las décadas de 1950 y 1960, se agudizó el debate sobre los orígenes culturales de la región altiplánica que se encuentra en los límites entre Perú y Bolivia. Por un lado, hubo los que apoyaron la preponderancia de Tiahuanaco (Aymaristas) con la evidente intención de darle protagonismo al país del sur, mientras que otros (conocidos como quechuistas y motivados por afirmar lo peruano) apoyaron la grandeza de los incas. Incluso, dentro de los quechuistas, hubo oposiciones sobre el origen de la cultura peruana, “Riva Agüero era quechuista, pero para él las civilizaciones costeras precedían a las serranas. Julio C. Tello también era quechuista, pero iba en la dirección contraria: concebía la sierra como cuna de la civilización” (Ramón 2014:68), mientras uno miraba a Nazca y Paracas, el otro se concentró en Chavín. En resumen, en este contexto el artista prescindió del elemento Inca e ilustró todas las culturas anteriormente mencionadas, pero incluyendo las culturas del norte (Moche y Chimú). En esto se aprecia una preferencia por las culturas que tuvieron desarrollo regional con expresiones artísticas heterogéneas y no por la incaica que, al constituirse en imperio, tuvo una tendencia a la homogenización.

A diferencia de los ilustradores que trabajaron con Julio C. Tello, los grabados precolombinos de Camino Sánchez no sólo fueron realizados para la documentación sino también para la divulgación del Arte Peruano a través de los libros de enseñanza artística escolar que publicó en 1944 y para establecer un diálogo con la modernidad, lo cual se aprecia por ejemplo en las xilografías de la serie Operación Ayar de 1969.

En el periodo de tiempo ubicado entre 1950 y 1960, el artista tuvo una breve etapa en la cual produjo obras inspiradas en el Indigenismo Mexicano como sus “Mochera Fucsia” y “Mochera Naranja” (Fig. 24). Se trata de representaciones de personajes populares estilizados que provienen de la serie “Niños Mexicanos” de Diego Rivera⁵⁴ (Fig. 25) que el artista utilizará luego para el diseño de tarjetas que obsequiaba a sus amigos.

⁵⁴ En el archivo personal de Camino Sánchez encontramos imágenes de algunas obras de Diego Rivera aparecidas en la revista *Artes de México* del año 1959, que fueron cuadriculadas con la evidente intención de hacer copias a mano que sirvieran para trabajos posteriores. Las obras indigenistas de la década de los cincuenta y sesenta provienen indudablemente de dicha referencia mexicana.

Fig. 24
Mochera Naranja
Julio Camino Sánchez
c.a. 1960
Xilografía
63x43 cm
Colección Delbarrio



Fig. 25
Niña mexicana
Diego Rivera.
Recorte de revistas *Artes de México*, 1959.

Si bien nuestra investigación se concentra en la xilografía del maestro norteño, destacamos su labor como muralista porque en ella se ven referencias importantes a la temática precolombina. En los años 1956 y 1958, Camino Sánchez pintó los extensos murales de los colegios Limeños Bartolomé Herrera de San Miguel, la Gran Unidad Miguel Grau de Magdalena y Ricardo Bentín del Rímac, con motivos Mochica, Tiahuanaco, Chavín y Nazca⁵⁵. En los cinco murales del colegio Bartolomé Herrera el artista plasmó motivos de las culturas Tiahuanaco y Nazca (Fig. 26), en otro de los murales también representó una danza popular Mochica (Fig. 27), donde se aprecia a un grupo de bailarines tomados de la mano, el primero de ellos parece llevar el compás porque tiene un tambor y el segundo danzante es un guerrero que se distingue por el tocado que lleva puesto en la cabeza. El grupo se inclina ante un sacerdote o cacique ataviado con capa y tocado ceremonial.



Fig. 26. Fuente: archivo de Julio Camino Sánchez, propiedad del MALI.

⁵⁵A esa etapa corresponden los numerosos bocetos precolombinos encontrados en su archivo personal.

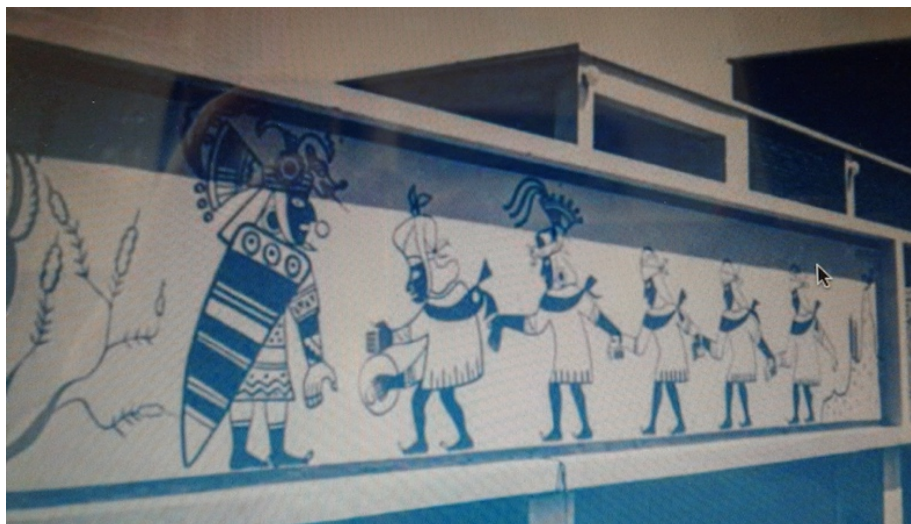


Figura 27. Fuente: archivo de Julio Camino Sánchez, propiedad del MALI.



Fig. 28. Fuente: archivo de Julio Camino Sánchez, propiedad del MALI.
Fig. 29. Títicaca. Jose Sabogal. 1936. Óleo sobre tela. Fuente archi.pe

En otro mural pintó a Manco Capac y Mama Ocllo (Fig. 28)⁵⁶ viajando en una embarcación de totora de idéntica composición que el óleo de José Sabogal titulado “Títicaca” (1936) (Fig. 29). En la comparación de estas obras se notan similitudes y diferencias que reflejan intereses comunes, pero también enfoques particulares. En cuanto a las similitudes, ambas obras representan a una pareja de personajes andinos vistos de frente y navegando sobre una barca de totora, (típica del lago Títicaca). Las diferencias más relevantes están en la vestimenta de los protagonistas, los instrumentos que sostienen los varones y la postura corporal.

En el cuadro de Sabogal, la vestimenta denota que se trata de una pareja de navegantes indígenas modernos con elementos que señalan un mestizaje cultural porque el hombre lleva

⁵⁶ Archivo de Julio Camino Sánchez, propiedad del MALI. La foto corresponde a un recorte periodístico del diario El Comercio de Lima, del 29 de Julio de 1958.

puesto un saco de estilo occidental y la mujer un velo, cinturón y falda típicas del campesino andino. En el mural de Camino Sánchez, las vestimentas son las distintivas del Inca, el varón lleva aretes, capa y “Mascaipacha”, por su lado, la mujer viste una capa y su cabeza está cubierta con un tocado. Con respecto a los instrumentos, en el cuadro de Sabogal el navegante tiene el brazo pegado al cuerpo y lleva en la mano un remo, símbolo de la actividad que realiza. En el mural del artista trujillano, el personaje incaico sostiene una vara de mando, conocida en el mundo andino como “Varayoc”, el brazo está abierto y la mano (con el pulgar sobre los demás dedos) sostiene la vara de manera idéntica a como lo hace el “Señor de los báculos” de Tiahuanaco. La mujer sostiene en alto un ave (similar a una paloma) y una pequeña bolsa. Delante de ambos hay un emblema, una suerte de banderín con diseños geométricos. Considerando que la pareja primordial del incanato proviene del lago Titicaca y que la cultura Tiahuanaco se desarrolló en dicha zona, la iconografía que relaciona el relato de la fundación del imperio con Tiahuanaco resulta consistente.

Las posturas de los personajes de ambas obras tienen diferencias muy ligeras pero sugerentes. En el óleo de Sabogal el hombre está ligeramente más adelante que la mujer quien, al tener la mano en reposo, expresa una actitud pasiva o sumisa. En el mural de Camino Sánchez, los retratados están a la misma altura y los brazos en la misma posición, denotando una cierta unidad que refiere al “Señor de los báculos”.

Esta comparación, refleja que tanto Sabogal como Camino Sánchez, desarrollaron una obra Indigenista, pero mientras el primero representó al indio desde la modernidad, esto es, al indígena con rasgos culturales mestizos que se desempeña en el campo o navegando en el lago Titicaca, el segundo representó al indio precolombino, reflejando signos de autoridad y realizando una actividad civilizadora. En este contrapunto se ve la oposición entre la visión que representa al indio moderno y aquella que lo muestra como un ideal que viene del pasado (en esto Camino Sánchez coincide con Elena Izcue, quien se interesó en el arte precolombino estudiando piezas arqueológicas).

Continuando con el análisis de los murales, hay uno del colegio Ricardo Bentín en el cual Camino Sánchez pintó una pareja de obras que representan “Las letras peruanas” que tiene como protagonista a Garcilazo de la Vega y “Las artes peruanas” (Figura 30) donde pinta manifestaciones del Arte Nacional. Antes hacer la descripción de las imágenes, es necesario anotar que, en 1945 Sabogal ya había realizado un mural en homenaje a Garcilazo como símbolo del mestizaje:

La imagen lo mostraba individualizado, dominando la escena, colocado de cuerpo completo. Los rasgos indígenas en el rostro, el cabello y el color de la piel sugieren el cargado contenido *indigenista*, asociado con su creador. Sin embargo, el artista colocaba como fondo una galería mestiza: el caballo (elemento hispano), junto a la llama y el puma (elementos andinos) (Villegas, 2008:55-56).



Fig. 30. Fuente: archivo de Julio Camino Sánchez, propiedad del MALI.

En la obra de Camino Sánchez, específicamente, en el paño dedicado a las letras vemos a Garcilazo de la Vega, una tapada limeña, una pileta y un monaguillo portando un objeto devocional. El segundo paño (dedicado a las artes) está dividido en dos partes: la superior que contiene dibujos con motivos Nazca y un huaco retrato con asa puente de la cultura Mochica, mientras que, en la parte inferior se ven motivos del Arte Popular como el Toro de Pucará, el Mate y las Iglesias de Ayacucho.

En este mural es posible dilucidar algunas perspectivas de fondo acerca de la identidad del Arte Peruano, nos referimos a la identificación de las letras con lo hispano y las imágenes con lo precolombino. En cuanto a la primera identificación es de notar el componente religioso católico que acompaña al escritor y, si consideramos que la lengua y la religión traídas por España fueron los factores configuradores de la sociedad virreinal, podemos advertir un proceso de interculturalidad y mestizaje con elementos de aculturación en el cual, según Arguedas, el habitante peruano fue alfabetizado en castellano, esto es, que la cultura aborígen fue asumida por la europea desde las categorías mentales expresadas en la lengua y la religión.

Con respecto a la composición del segundo mural, señalamos la intención del artista por establecer una continuidad entre el Arte Precolombino y el Arte Popular que se percibirá además en el desarrollo cronológico de las xilografías dedicadas a ambas vertientes. En ese sentido es importante recordar que la búsqueda de un Arte Nacional siempre estuvo motivada por la legitimación a través de la continuidad con la propia tradición, por eso es que, a similitud de lo ocurrido en México, el nacionalismo vinculará el Arte Precolombino y el Arte Popular. Es preciso destacar que en la composición del mural se percibe que lo precolombino

está en la parte superior y el Arte Popular en la parte inferior. Una lectura formal cruzada con una lectura histórica nos permite deducir que si se considera que el Arte Popular proviene del Arte Precolombino y que lo más elevado es superior a lo que se encuentra debajo, se entiende que el Arte Precolombino es la fuente primigenia del Arte Peruano a la cual es preciso volver. Esta argumentación se apoya también en el hecho que Camino Sánchez documentó el Arte Popular mientras que, en su especulación buscando un Arte Contemporáneo, acudió preferentemente a lo precolombino.

Durante la década de 1960, el grabador se enfocó en diversas vertientes de trabajo: la documentación del Arte Popular, la continuación de sus obras dedicadas al Arte Precolombino, el recurso al Arte Rupestre y la especulación explorando en el Arte Moderno.

2.2. Documentación del Arte Popular Peruano

El Arte Popular Peruano, que nace del mestizaje entre el elemento indígena e hispano, es el producto de un largo proceso histórico en el cual se fueron incorporando temas y formas provenientes de la vida campesina. La idea de la construcción de un arte mestizo, parte de una retórica de recomposición que según Sabogal, se manifestó particularmente en el Mate y el Quero:

Al trabajo gráfico sobre los mates se sumó el de los queros, un objeto ceremonial cuya morfología se remonta en su forma al periodo Tiahuanaco, y la madera, su materia prima, es un aporte de los Incas. En consecuencia, tanto por la originalidad de su forma, como por su naturaleza histórica, cumplía con la propuesta de arte mestizo (Villegas, 2017:15).

Motivado por la puesta en valor del Arte Popular, Camino Sánchez elabora entre los años 1963 y 1970 sus carpetas dedicadas a la “Imaginería de Ayacucho” (1963), las “Máscaras de Danzas” (1964), el “Mate Burilado”(1965) y el “Toro de Pucará” (1970), (Fig. 31), dichas carpetas son fruto de su participación en el proyecto de documentación y rescate del Arte Popular Peruano impulsado por Sabogal a través del Instituto de Arte Peruano (1931-1973) que, a su vez, fue parte del Museo de la Cultura Peruana⁵⁷. El interés de los indigenistas por el Arte Popular nace de la idea que en éste se encuentra una expresión auténtica de la identidad nacional porque se trata de una manifestación viva de los pueblos del interior del país. Otras referencias al Arte Popular se encuentran en las xilografías con representación de

⁵⁷Una muestra de la activa participación del artista en el Instituto de Arte Peruano, la encontramos en los dos cuadros de gran formato titulados “Escena Campesina” que hizo en 1940 inspirado en los mates burilados y que se encuentran en la recepción del Museo de la Cultura Peruana, ver (Villegas, texto inédito: 45).

aves en cuyo interior se apreciaba un tramado proveniente de la filigrana de Catacaos que aparecen en una obra de la serie de 1946 y en dos del año 1969.



Fig. 31. Carpetas de grabado de Julio Camino Sánchez. Colección Delbarrio

En el trabajo dedicado al Arte Popular no se percibe necesariamente una intención de especulación formal, sino una labor de documentación estética. Estas obras son de suma importancia porque en ellas se ve el concepto de mestizaje que luego será un aporte para consolidar la idea de peruanidad del artista.

2.3. Exploración en el Arte Rupestre

Continuando con el recurso a las imágenes precolombinas, el grabador experimentó incluyendo elementos del Arte Rupestre, lo cual, (considerando que la mayoría de los artistas de la época buscaron una fuente de identidad nacional en las culturas precolombinas posteriores al pre cerámico), fue una opción estética novedosa en el Arte Peruano del siglo XX.

Los descubrimientos arqueológicos de Macchu Picchu (1911) y de la cultura Paracas (1925), generaron un gran impacto en el país opacando los hallazgos de diseños rupestres⁵⁸. Según el inventario del Instituto Nacional de Cultura (INC) de 1986, se tenían registrados a lo largo de casi todo el territorio peruano cerca de 97 lugares donde había restos rupestres, los cuales datan entre los 10,000 a.C. hasta la llegada de los españoles en el siglo XVI. El Arte Rupestre que se ha encontrado en esos lugares es de tres tipos: la pintura, los grabados en piedra (petroglifos) y los dibujos sobre la tierra (geoglifos). Los motivos que se distinguen

⁵⁸Las primeras noticias acerca de este arte se encuentran en las crónicas del siglo XVI (Cieza de León, José de Acosta y Calancha). Entre las referencias del siglo XIX destacan “las descripciones hechas por científicos y viajeros tales como P. Desjardins, T. Hutchinson, E. Middenforff, A. Raimondi, E. De Rivero, G. Squiers, C. Wiene, entre otros. En el siglo XX, son conocidos los trabajos de H. Disselhoff (1955), H. Horkheimer (1944), W. Krickeberg (1949), G. Kutscher (1963), T. Mejía Xesspe (1985), J. Pulgar Vidal (1962:1976), J. Rondón Salas (1969), L. Valcárcel (1925, 1926) y P. Villar Córdoba (1935)” (Guffroy 1999:20).

corresponden generalmente a “seres sobrenaturales antropomorfos... en actitudes diversas: con los brazos alzados o cruzados...la representación de la trilogía animal clásica de la iconografía formativa: felinos-aves rapaces-serpientes...existen igualmente unos escasos signos, tal como el ojo excéntrico, la boca dentada y la cruz” (Guffroy, 2009:13). En estos restos no se aprecia una intención de composición, sino que las figuras están aisladas unas de otras, puestas de manera aleatoria sobre la superficie. Cuando se hacen correspondencias entre el Arte Rupestre y el Arte Precolombino (Tiahuanaco, Chavín, etc.), se descubren semejanzas (como las formas del ave y el pez), por las cuales es plausible que exista una continuidad entre uno y otro.

Con respecto a la presencia del Arte Rupestre en la obra de Camino Sánchez, no hemos encontrado ninguna declaración del artista al respecto, sin embargo, Ugarte Eléspuru dice que en la obra del maestro trujillano se encuentran “elementos formales arcaicos” (1963: s/p), y en una crítica del año 1968, se habla de una decoración de “inspiración primitivista y abarrocada” (“Tacos como obra de arte,...”, 1968, 23). Lo arcaico⁵⁹ y lo primitivista⁶⁰ son conceptos que pueden abarcar lo precolombino, pero no indican directamente a culturas desarrolladas como Tiahuanaco, Nazca, Chavín o Mochica, sino al elemento rupestre.

Si bien algunos críticos destacaron lo arcaico y lo primitivista en la xilografía del artista, no resulta sencillo probar el origen de los patrones supuestamente rupestres, especialmente si Camino Sánchez no comentó sobre ello. Para sostener la hipótesis que el artista recurrió al Arte Rupestre, además de las apreciaciones anteriormente citadas, tenemos las xilografías donde representó lugares donde hay restos rupestres y aquellas obras donde es posible identificar patrones idénticos a los motivos rupestres del Antiguo Perú.

Con respecto a los sitios arqueológicos, Camino Sánchez representó el Cerro Campana⁶¹ en varias oportunidades (Fig. 32 y Fig. 33), donde abundan restos antiguos de diferentes épocas. Otra referencia a sitios relacionados con lo rupestre la encontramos en el catálogo de la muestra del año 1968 titulada: “Exposición de Grabados. Tacos Originales” en

⁵⁹ “El arte arcaico, por ejemplo, sería una etapa anterior al arte primitivo, el cual ya posee cierta tradición histórica. Arcaicas serían, por ejemplo, las primeras manifestaciones plásticas del Paleolítico inferior (más de cien mil años atrás), las que no podrían tildarse de primitivas” (Fernández Chiti, 2003:33).

⁶⁰ “En arte y psicología el término expresa sentir puro e ingenuo, sin la sofisticación que toda civilización entraña” (Fernández Chiti, 2003:412).

⁶¹ El Cerro Campana se encuentra a 16 km de la ciudad de Trujillo, en el cual se han encontrado geoglifos muy antiguos con formas antropomorfas y geométricas. Se sabe que el lugar era conocido por haber sido depredado con anterioridad: “recorrimos parte de las limas costeras del Cerro Campana donde pudimos observar superficialmente material arqueológico constituido por geoglifos, arquitectura no monumental, caminos, y cerámica dispersa producto de huaquería” (Corcuera, Echevarría 2010. *Geoglifos en las lomas costeras de Cerro Campana, Valles de Chicama y Moche. Informe preliminar. Sitio Web de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR)*, recuperado el 21/05/2019 de <https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articulos/geoglifos-cerro-campana>).

la Galería “Cultura y Libertad” (Fig. 34), donde se encuentran las obras “Chicama” (Fig. 35), “Pacasmayo” y “Cupisnique”⁶², que son nombres de lugares donde hay vestigios rupestres importantes. Sintomáticamente, las obras expuestas en dicha exposición fueron catalogadas de primitivistas y abarrocadas por sus formas orgánicas y el horror al vacío que denotaba su composición.



Fig. 32 Cerro Campana. Julio Camino Sánchez. Xilografía y boceto. Colección Delbarrio.

Fig. 33 Mochera. 1960. Julio Camino Sánchez. Xilografía. Colección Delbarrio.

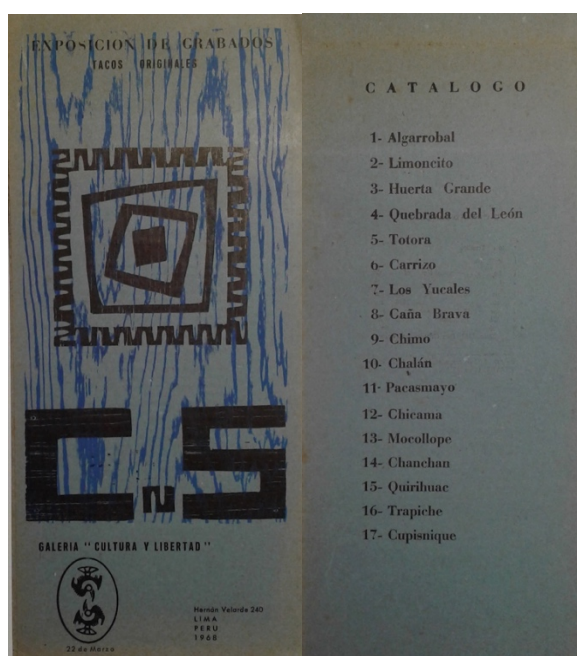


Fig. 34. Catálogo “Exposición de Grabados. Tacos Originales”. Colección Delbarrio.

⁶²Una muestra del interés por los estudios en la zona la vemos en el libro de Claude Chauchat. Ver Chauchat C. (dir.) 1998- *Sitios arqueológicos de la zona de Cupisnique y margen derecha de Chicama*. INC/IFEA. Lima.

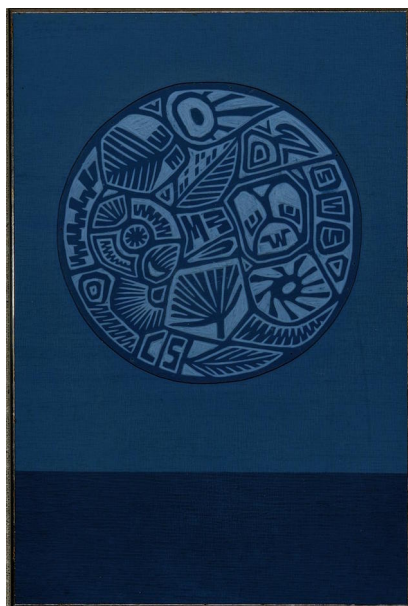
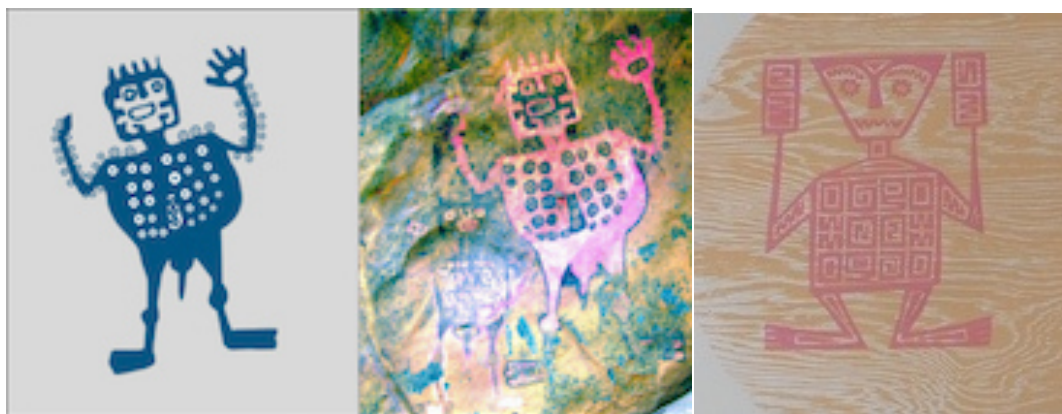


Fig. 35. Chicama. Julio Camino Sánchez. 1968. 55x37 cm.
Taco de madera intervenido. Colección Delbarrio

Con respecto a los patrones rupestres, hemos hallado dos identificaciones directas que tienen relación con restos específicos y otras gráficas inspiradas en motivos orgánicos que fueron usados para rellenar el interior de diversas formas. Entre los elementos identificables se destaca el personaje hierático de la xilografía “Operación Ayar 4” que tiene gran parecido con los chamanes de las pinturas rupestres del valle de Chicama (Trujillo) (Fig. 36). Obsérvese la gran similitud en la postura de los personajes, las manos alzadas, los pies dispuestos hacia afuera y el interior del tórax adornado con diversas formas. La otra obra donde hay referencias rupestres corresponde a una xilografía “Sin Título” del año 1946, donde se distingue la cabeza de un auquénido similar a las escenas de caza del arte rupestre de Apurímac (Fig. 37).



(Fig. 36). Pintura rupestre del Valle de Chicama en comparación con un detalle de la xilografía *Operación Ayar 4*. Fuente www.rupestreweb.info/vallechicama.html

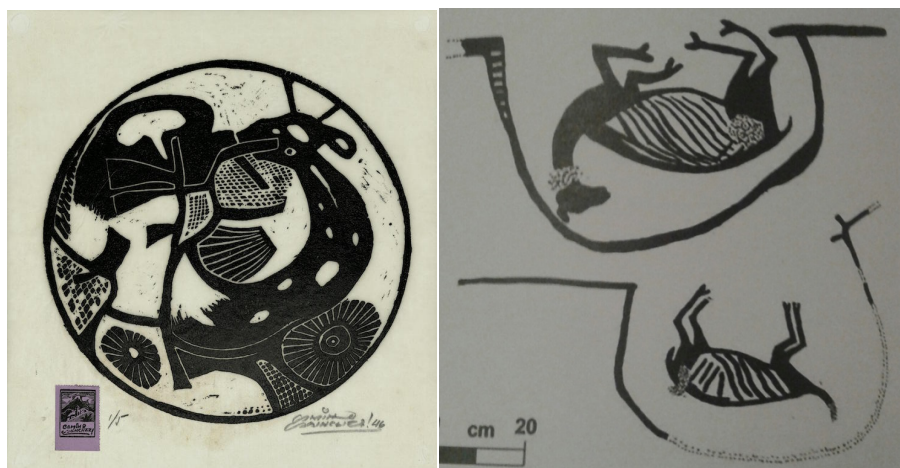


Fig. 37. Serie s/t, xilografía, 1946 e ilustración de escena de caza. Pintura rupestre de Pulpintoqasa, Apurímac, Perú, recuperado de <http://www.rupestreweb.info/pulpintoqasa.html> 2011, el 9/6/2019.

Los otros motivos que evocan un estilo rupestre están compuestos por formas dentadas, formas circulares (que asemejan un ojo por tener otros círculos en su interior), formas circulares dentadas que parecen soles, formas dentadas que parecen hojas vegetales, todo ello compuesto de modo abigarrado. Si observamos el detalle de la xilografía “Chicama” y la comparamos con los restos rupestres de “Toro Muerto”⁶³, se notan similitudes entre las cuales destacamos: la aglomeración de los diseños, la sinuosidad de las formas, los círculos concéntricos y dibujos que asemejan soles o estrellas radiantes (Fig. 38). Otra referencia al círculo concéntrico y su relación con los astros, la encontramos al comparar los bocetos del artista y los petroglifos de Huancor (Fig. 39).



Fig. 38. Fotografía y diseño de los restos de Toro Muerto (Arequipa). Fuente: Guffroy, J. (2009), *Imágenes y Paisajes Rupestres del Perú*, Lima: Universidad San Martín de Porres. Imagen recuperada el 21/06/2018 de <http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins-textes/divers13-03/010047356.pdf>. y *Chicama* (Detalle) Julio Camino Sánchez. 1968. Taco original intervenido. Colección Delbarrio.

⁶³ Toro Muerto es una pampa ubicada en Arequipa donde se encuentra una gran cantidad de Petroglifos, descubiertos por Eloy Linares Málaga en el año 1951. A pesar que Arequipa está lejos de Lima, el descubrimiento no pasó desapercibido porque Toro Muerto es considerado como uno de los centros rupestres más grandes del mundo.



Fig. 39. Petroglifo de Huancor (Ica, Perú), fotografía de Manuel Munive Maco y Boceto de Camino Sánchez, Colección Delbarrio.

El interior de las formas que aparecen en los grabados no solamente han sido extraídas del Arte Rupestre sino que hemos identificado otro patrón conformado por las iniciales de su nombre: “estas iniciales fueron mutando, como jugando y ya no estuvieron ubicadas necesariamente en el lugar destinado para la firma, es decir en los extremos superiores o inferiores, tanto derecha como izquierda, sino más bien pasaron gradualmente a formar parte de la composición o tramado interior de las mismas obras, como si se tratara de la pieza de un mosaico” (Rodríguez y Tineo, 2018:54).

2.4. La búsqueda de lo moderno

Esta integración de elementos precolombinos y rupestres, fue parte del paso de lo figurativo y costumbrista hacia lo moderno. Este proceso fue anotado por Ugarte Eléspuru, quien afirmó que Camino Sánchez fue dirigiendo su atención hacia un lenguaje estético caracterizado por la abstracción y los valores plásticos puros:

sólo con el correr de los años esta imagen de lo aparential va hundiéndose en la búsqueda de significaciones esenciales en la que en la misma medida en que lo externo deja de estar presente, aparecen signos y formas desprovistos de relación directa con lo meramente descriptivo (Ugarte, 1963:s/p).

En toda evolución artística que se dirige hacia la modernidad, es fácil perder los propios referentes locales, por ello es significativo que Camino Sánchez no haya dejado de estar anclado en la identidad peruana, es así que apreciamos que su grabado empieza a incluir elementos no figurativos pero al mismo tiempo “se nutre en elementos formales arcaicos” (Ugarte, 1963:s/p). El entonces director de la ENBA, analizó la obra del artista desde el

díptico conformado por el aspecto formal y el espíritu. En cuanto a lo formal destaca que Camino Sánchez fue un artista moderno, pero que su espíritu estaba fundado en las experiencias más profundas vinculadas a la naturaleza:

sus formas son actuales; su técnica también; pero su espíritu, su sentimiento de las relaciones, de la armonía y el ritmo son como ecos renovados de un sentimiento de la forma plástica que es tan permanente en nosotros como lo son el río, los cerros y el arenal de la tierra nativa. (Ugarte, 1963:s/p).

El artista trujillano no fue el único en buscar una integración entre lo precolombino y lo moderno, sino que además hubo un grupo nutrido de creativos que siguieron un camino similar, en ese sentido, Robert Morris afirmó que “opciones tan diversas como las de Julio Camino Sánchez y Carlos Aitor Castillo revelan cómo sus generaciones intentaron conciliar una cierta vanguardia con la tradición aborígen” (Morris, 1981:s/p). Dentro de este contexto, el recurso al Arte Rupestre, es una característica original del artista trujillano, porque haciendo las correspondencias con Apu-rimak, Izcue, Moncloa, Cajahuaringa, Castillo, Sabogal y otros creativos que profundizaron en lo precolombino como fuente de modernidad, concluimos que todos ellos tomaron los diseños Incas y Pre incas, pero no los rupestres.

La aparición más evidente del elemento moderno en la obra del artista sucede entre 1963 y 1964 (Fig. 40). En algunas xilografías de esos años no se observa ningún elemento precolombino ni rupestre, sino ensayos que se acercan a la Abstracción Geométrica. Nos referimos a las obras “Ascope”, “Laredo”⁶⁴ y “Bella Aurora”⁶⁵ que son abstractas y gestuales, compuestas con formas circulares, ovoides, triangulares e irregulares, son formas que no contienen ningún tramado interno y que revelan una intención de mayor especulación en diálogo con la Abstracción Geométrica de la década de 1960.



Fig. 40
Bella Aurora
Julio Camino Sánchez
1963
65x42 cm
Xilografía
Colección Delbarrio

⁶⁴ Llama la atención que nuestro artista utilizara nombres de lugares de provincias reales para sus obras abstractas, mientras que “la no figuración fue identificada como un lenguaje sin mayor referencia a un lugar y un tiempo específico” (Kusonoki 67)

⁶⁵ Existe una xilografía del año 1967 que tiene el mismo título.

El desarrollo de una propuesta que integra lo moderno se aprecia con más claridad aún en el año 1965, cuando expone veinte xilografías claramente abstractas⁶⁶ en la Galería Solisol de Lima. Las obras eran de formas muy irregulares, con trama de elementos orgánicos y un estilo más cercano a la abstracción lírica que geométrica. En la presentación de la muestra, Einar Pereira anotó lo siguiente:

La composición de su obra se estructura dentro de los lineamientos de la sencillez, la forma es una eclosión de líneas en movimiento; el color, una hermosa policromía, donde juegan armoniosamente, el verde agua con el gris y éste con el negro lápiz. Discípulo de José Sabogal, ha sabido captar los secretos del grabado, añadiendo para sí una disposición especial que lo convierte en depositario de la imagen tortuosa de nuestro tiempo (Pereira 1965: s/p).

En el comentario citado, llama la atención la última frase “depositario de la imagen tortuosa de nuestro tiempo”. Si bien Pereira reconoce en Camino Sánchez la huella de su maestro Sabogal, pareciera ser que el artista no se quedó en el lenguaje propio de la xilografía indigenista de corte nacionalista, sino que tuvo la mirada puesta en el contexto mundial que se vivía en esos años. El calificativo “tortuoso”, está relacionado con la tensión política internacional marcada por la Guerra Fría y el conflicto en Medio Oriente⁶⁷.

Siguiendo el proceso de indagación con lo moderno, además de las referencias a la Abstracción Geométrica, vemos que en tres obras del año 1967 (*Bellas Aurora*, *Los Rieles*) y en una de 1969 (*Operación Ayar n. 2*), el artista introduce elementos ópticos (Fig.41) que, según los recortes de revistas encontrados en sus archivos personales, son inspirados en el arte óptico de Víctor Vasarely⁶⁸, quien además fuera influenciado por Mondrian y Malevich. Coincidentemente el artista húngaro también fue grabador.

En ese mismo año (1967), junto a las obras mencionadas, expone el grabado “Vindivil”⁶⁹, el cual es adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Fig. 42) y

⁶⁶Las obras que expuso en esa ocasión fueron: *Salpo*, *Huartaco*, *Paijan*, *El cortijo*, *Los mangos*, *Menocucho*, *Las estrellas*, *Jushap*, *Huaca*, *Urpay*, *La bocaña*, *Rázuri*, *Pías*, *Chocope*, *Chicama*, *Motil*, *Luma*, *Chabat*, *Bella aurora*, *El dean*.

⁶⁷En la década de 1960, el artista realizó una xilografía titulada *Operación Israel*, donde aparece un candelabro de siete brazos, cuyo interior contiene formas dentadas, así como la C y la S estilizadas que hacen referencia a la firma del autor. Se trata de una obra particular donde se evidencia su interés por el contexto de ese momento.

⁶⁸Entre los archivos del artista se encontraron recortes de diseños de Vasarely, quien se interesó por la abstracción geométrica y el Op Art pero también por la astronomía, porque el artista húngaro, quien además fuera diseñador gráfico, inspiró su búsqueda estética en la astronomía y la física cuántica. Así mismo, en el caso de Camino Sánchez, los numerosos bocetos de planetas y las xilografías donde representa astronautas, revelan intereses afines.

⁶⁹Hemos encontrado un catálogo del año 1967, que tiene como título “Camino Sánchez, grabados 1967”, en el cual se consigna que se expuso las siguientes obras: *Tres acequias*, *Bella aurora*, *Los rieles*, *Huamán*, *Arica pampa*, *Chiquitoy*, *Suchipe*, *Pesqueda*, *Buldibuyo*, *Casa grande*, *Paseo muñiz*, *Chicago alto*, *Chicago bajo*, *Calle del apuro*, *Calle de la velería*, *Calle del lúculo*, *Calle de la chichería* y *Vindivil*.

que, a diferencia de “Bella Aurora” y “Los Rieles”, se enfoca en motivos orgánicos e irregulares.

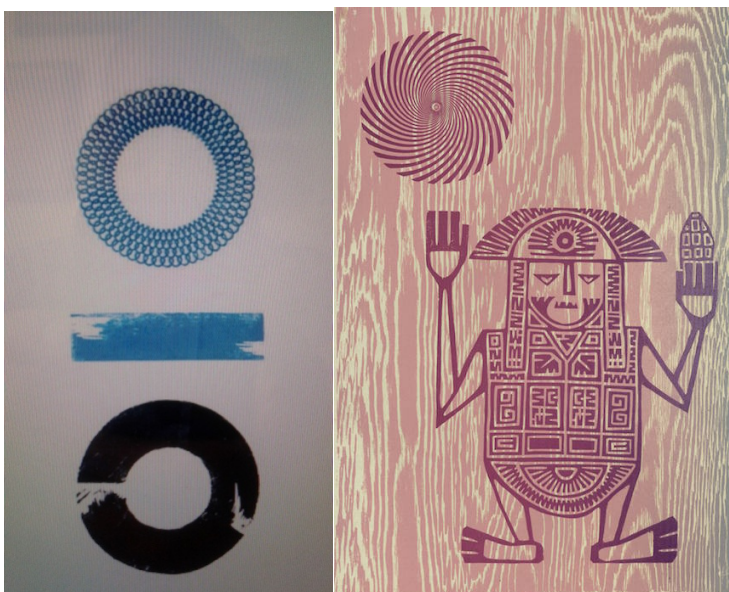


Fig. 41.
Bella Aurora
Camino Sánchez
1967
Xilografía
60x44 cm
Colección Delbarrio
Y Operación Ayar 2,
(Detalle).



Fig. 42. El artista (a la izquierda) junto a su obra “Vindivil” en 1967.

A diferencia de las composiciones de la serie de 1946 que son solamente círculos, la de los años 60, salvo algunas excepciones, están realizadas con círculos y rectángulos, sugiriendo un ordenamiento geométrico muy simple relacionado con el espíritu moderno.

En varios casos en que aparecen círculos en la xilografía del artista, éstos se refieren a los astros. En la serie “Operación Ayar” y en la xilografía “Astronautas”, la mención es directa, en las obras “Chicama”, “Chalán” y otras similares, la sugerencia es ambigua. En ese mismo sentido, los bocetos de círculos con trama interna que fueron hallados en los archivos, tienen indicaciones que los señalan como planetas. Otro grupo de bocetos donde aparecen los signos del zodiaco y los símbolos que representan a los planetas del sistema solar, manifiestan el interés del artista por la astronomía y la astrología (Fig. 43).



Fig. 43
Astronautas
Julio Camino Sánchez
65x42 cm
Xilografía y boceto de
planetas.
Colección Delbarrio

Como se ha venido anotando, la intención de integración con lo precolombino estuvo siempre presente en el artista, un síntoma de esto se encuentra en el hecho que durante la década de 1960 vuelva a aparecer una xilografía no figurativa circular similar a las obras de la serie de 1946 y que luego produzca xilografías compuestas con círculos, rectángulos y formas irregulares en cuyo interior ha incorporado formas precolombinas y rupestres. En este proceso se ve que lo moderno y lo precolombino se van acercando cada vez más.

Para explicar mejor la relación del trabajo de Camino Sánchez con el Arte Moderno en la década de 1960, es necesario destacar la correspondencia directa con la obra de Eduardo Moll realizada entre los años 1964 y 1971. Siendo que el artista de origen alemán escribió sobre el grabador trujillano, que fue jurado en el Salón de 1967 del ICPNA donde ganó el tercer lugar y que coincidieron en diversas actividades culturales, podemos decir que ambos se conocieron muy bien y que esta influencia se nota en similitudes como la composición, las formas abstractas semi geométricas y el uso de títulos andinos como “Apurimak”, “Raimi”, “Rumi-chaka”, “Tingo” y “Manapumi” de las aguatinas que Moll produjo en esos años y que se parecen a los títulos “Agallpampa”, “Huarnchai”, “Sitabamba”, “Suchila” y “Conquimitapo”, que Camino Sánchez utilizó para sus obras de los años 1966 y 1967⁷⁰.

A pesar de las correspondencias señaladas, recordamos que la reflexión acerca de un Arte Abstracto en conexión con la realidad latinoamericana proviene de un espectro más amplio. En esos años, artistas como César Paternosto, se plantearon la recuperación de las imágenes locales como una oportunidad para elaborar una abstracción original:

a pesar de que yo también soy un artista occidental, sólo puedo ver mi proyecto como una afirmación de los valores de nuestras sociedades antiguas y de los lenguajes geométricos personificados por sus tradiciones artísticas. La recuperación de estas formas proporciona a la búsqueda de la abstracción en nuestro continente, una legitimidad ausente en la tradición europea (Rith-Magni, 2011:82).

⁷⁰Se destaca nuevamente los títulos de dichas obras son nombres de provincias de La Libertad y Ancash.

En el ambiente de la segunda mitad del siglo XX, en el cual se consolidó la Agrupación Espacio y Fernando de Szyszlo trabajaba desde el Ancestralismo con formas semi geométricas y títulos andinos, se sentía con fuerza la influencia de la abstracción conjuntamente con la intención de armonizar lo autóctono con el lenguaje contemporáneo. El grabado no es ajeno a este proceso, un ejemplo de ello lo encontramos en la premiación de Carlos Ramón Gálvez, quien ganó el III Salón de 1967 con la obra “Sacsayhuamán” y de Claudio Juárez, quien obtuvo el segundo premio con el grabado “Final es así”, ambas con una composición muy similar donde se conjugan lo moderno y lo precolombino.

Camino Sánchez, además de explorar diversos estilos, especuló con la materialidad y la técnica de la xilografía. La reflexión acerca del recurso a la materia como elemento expresivo, fue un tema muy relevante en el Arte Moderno, lo cual revela una vez más que el artista estuvo permanentemente buscando que su propuesta sea contemporánea.

Su trabajo relacionado con la materia fue teórico y práctico, por ejemplo, en 1968 dio una conferencia de prensa acerca de grabados de tacos originales y su proceso de ejecución con nuevas técnicas (ICPNA 1968: s/p), junto con ello, exhibió obras donde reutilizó tacos originales de años anteriores pintándolos y colocándolos sobre un soporte como si fueran unas obras únicas realizadas en bajo relieve: “referente a esto, Camino tuvo hace poco una idea que consideró buena. En lugar de sacar copias en papel, unir todos los tacos y exponerlos como originales. Lo hizo y hubo muchas discusiones” (Gálvez, 1968:32). Como anota el artículo citado, curiosamente este experimento, que fue expuesto en la Galería “Cultura y Libertad”⁷¹ y la Librería Galería “QuartierLatin” en 1968, generó una polémica importante, en la cual algunos interpretaron la propuesta como un mero juego estético y un pasatiempo sin mucho valor artístico:

Camino Sánchez ha querido ahora, lo que es perfectamente comprensible, renovarse; pero ello no lo ha hecho sino desde un aspecto puramente formal. Al utilizar los tacos originales del grabado en lugar de este mismo, ha conseguido agradables resultados de pintoresco colorido... es todo lo que podemos mencionar. Otra novedad no hay. Pero los artistas pueden a veces intentar algunas travesuras y volver al buen sendero. (López Merino, 1968:18).

⁷¹ En esa ocasión Camino Sánchez expuso las obras *Algarrobal*, *Limoncito*, *Huerta Grande*, *Quebrada de León*, *Totorá*, *Carrizo*, *Los Yucales*, *Caña Brava*, *Chimo*, *Chalán*, *Pacasmayo*, *Chicama*, *Mocopolle*, *Chanchán*, *Quirihua*, *Trapiche* y *Cupisnique*. (Ver Catálogo Julio Camino Sánchez, *Exposición de Grabados, tacos originales*)

No faltaron aquellos que con ocasión de la muestra reflexionaron acerca de temas estéticos fundamentales como la diferencia entre arte y artesanía o los límites entre el diseño gráfico y el arte:

En cierto modo se trata de cambiar la categoría artesanal (que algunos adjudican al grabado, pero no este cronista ciertamente) por la jerarquía de obra artística. Pero considerar al grabado artesanía es discutible y la distinción entre artes mayores y menores tiene cada día menos partidarios (“Demostración de Grabado”, 1968, 25).

Finalmente, también hubo críticas acerca de los aspectos formales y técnicos que enriquecieron la polémica, porque ciertamente, en un medio como el peruano donde el cultivo del grabado era incipiente, es comprensible que propuestas experimentales sean poco aceptadas:

Camino Sánchez da un paso regresivo: los tacos pierden su realidad de medios para convertirse en relieves coloreados, cuyas ornamentaciones son de inspiración primitivista y abarrocada. Al parecer, la madera repele al color y al barroquismo. Su riqueza texturológica se pierde “Tacos como obra de arte,...”, 1968, 23).

Más allá del acierto o el fracaso de la propuesta comentada, cabe destacar que, a pesar de las críticas, el artista continuó trabajando la temática con la que ganaría algunos meses después el IV Salón de Grabado del ICPNA. Según la prensa de la época, las obras presentadas en dicho Salón, se caracterizaron por la calidad y la modernidad: “la muestra conjunta presenta un panorama del actual grabado con realizaciones que abarcan las más diversas escuelas y tendencias, desde el grabado figurativo hasta atrevidas realizaciones vanguardistas” (“IV Salón de Grabado”, 1968, 27). Dentro del conjunto, se pone de relieve que Camino Sánchez fue “un artista de méritos sobresalientes y de largo trabajo serio y responsable. Dentro del género reproductivo con técnicas a la xilografía y la litografía ha logrado un cúmulo de obras de verdadera calidad y de singulares méritos estéticos” (“Abren IV Salón Nacional de Grabado”, 1968, 4).

Después de 1968, el artista continuó con sus participaciones en muestras y bienales de grabado, destacando entre ellas la retrospectiva organizada por la municipalidad de Miraflores en 2005. Julio Camino Sánchez, permaneció en Lima trabajando en su casa de la calle Pachacútec ubicada en el distrito de Jesús María, hasta su fallecimiento en el año 2007.

A modo de valoración general, lo primero que señalamos es que Camino Sánchez no se caracterizó por tener una especulación racional muy elaborada, porque, como diría Sigwart Blum:

está lejos de ser un intelectual, tanto en lo formal como en el modo de expresarse a través del color, obteniendo a veces un cierto grado de crudeza que parece no intimidarlo. Trabaja por instinto, con gran intuición y visible amor (Blum, 1970: s/p).

Sin embargo, el mismo crítico dice que “su abecedario se restringe a un simbolismo purificado difícil de descifrar. Graba en cambio en la blanda madera un mundo fantasmagórico con formas y signos que pertenecen solamente a él” (Blum, 1970: s/p). Para comprender el alcance del comentario de Blum⁷², es necesario traer a colación que el crítico alemán estaba interesado en la relación entre las culturas de los pueblos antiguos (especialmente latinoamericanos) y sus símbolos, indicando que el arte del futuro abandonaría lo imitativo y asumiría dicho lenguaje, de allí nace su interés por la actualidad del arte precolombino y sus aportes para el arte moderno:

He visto en el Museo Nacional de Bellas Artes de Lima una figura humana de doble perfil, similar a las de Picasso. García Mujica, amigo de Picasso, en un cuento “Picasso el Inca”, cuenta como el gran pintor, escultor y dibujante quedaba fascinado con el arte pre-colombino (Blum 1968:8)

2.5. Las vertientes estilísticas

Considerando que Camino Sánchez fue un artista intuitivo que constantemente estaba experimentando, que tuvo con un lenguaje propio y de difícil comprensión, es que se hace necesario ensayar un ordenamiento de su obra en series que permitan ubicar constantes que sean una fuente para la reflexión acerca de la integración entre lo precolombino y lo moderno. La variedad de la propuesta, donde se pueden encontrar obras indigenistas, populares, precolombinas y modernas, significa que en él subsistieron diversos enfoques, pero al mismo tiempo, al observarse que en varias xilografías hace combinaciones de estilos, queda de manifiesto un esfuerzo de integración en el cual se empeñó a lo largo de toda su carrera, un ejemplo de esto lo vemos en la temprana aparición de xilografías de corte moderno experimental en la misma década (años cuarenta) en que realizó obras de estilo Indigenista. Recogiendo lo anteriormente dicho es que a partir de una mirada amplia ensayamos un ordenamiento de la obra xilográfica en cuatro vertientes estilísticas, las cuales hemos denominado como: Indigenista⁷³, Popular, Precolombina y Experimental.

⁷²Sigwart Blum, nació en Alemania en 1906 y emigró a la Argentina en 1936. Crítico de arte, trabajó como periodista cultural en el periódico *Argentinisches Tageblatt* y actualmente hay un premio de crítica de arte en Argentina que lleva su nombre.

⁷³ Con respecto a los indigenistas que contrapusieron lo hispano con lo indígena, se percibe en la obra de Camino Sánchez una inclinación al mestizaje. Sin embargo, se ha elegido la palabra “Indigenismo” para hablar sobre aquellas obras del artista que tuvieron afinidad con la obra de Sabogal.

Como ya se ha dicho, la vertiente Indigenista se desarrolla entre los años 1934 y 1963. Estas obras, a su vez están conformadas por dos grupos de xilografías inspiradas en el Indigenismo peruano liderado por Sabogal y el Indigenismo Mexicano de Diego Rivera.

El grupo de grabados dedicados al Arte Popular fue desarrollado a través de carpetas temáticas entre 1963 y 1970 donde el artista contribuyó con el rescate del Patrimonio Nacional documentando expresiones artísticas como el Mate Burilado, las Iglesias Ayacuchanas y el Toro de Pucará. Dentro del cuerpo general, hay que decir que estas carpetas son las que están ordenadas de manera más sistemática.

La profundización del Arte Precolombino que desarrolla entre 1946 y 1968, está representada por un grupo considerable de obras que recogen elementos Mochica, Chimú, Nazca, Tiahuanaco y Chavín, paralelamente trabajó con motivos rupestres (preferentemente del Valle de Chicama).

La Vertiente Experimental, está compuesta por un conjunto de xilografías realizadas entre los años 1946 y 1969, con una clara intención especulativa, haciendo combinaciones de diferentes elementos provenientes del Arte Precolombino, el Rupestre y del Arte Moderno. En esta vertiente identificamos la serie “Sin Título” del año 1946, las xilografías abstractas de la década de 1960 y la carpeta “Operación Ayar” del año 1969.

Si observamos las fechas en que han aparecido las cuatro vertientes que hemos señalado podemos decir que hubo continuidad entre las etapas Indigenista y Popular, mientras que las vertientes Precolombina, Rupestre y Experimental fueron desarrolladas casi en el mismo periodo de tiempo.

Siendo que el Indigenismo y el Arte Popular estaban conectados por la reflexión acerca de la construcción de un Arte Nacional y que el final de la primera vertiente coincide con el inicio de la segunda (1963), se percibe un desarrollo lineal. Ambas vertientes (Indigenista y Popular) son figurativas y no tienen señales significativas de síntesis formal ni de especulación moderna.

Con respecto a la relación entre la Vertiente Precolombina, lo Rupestre y la Vertiente Experimental, se destaca que prácticamente son simultáneas, que manifiestan formas construidas a modo de síntesis y que la Vertiente Experimental tiene muchos diseños precolombinos y rupestres integrados a través de la composición con elementos del Arte Moderno. Por ello, afirmamos que la integración de lo precolombino con lo moderno no se dio en toda la obra del artista sino principalmente en el diálogo entre las Vertientes Precolombina y Experimental.

Todo este entramado de estilos, encuentran una síntesis consolidada en la serie “Operación Ayar” y otras obras “Sin Título” de finales de la década de 1960, donde se ven

formas geométricas conformadas por el círculo y el rectángulo que, a su vez contienen tramas de la madera natural y elementos figurativos provenientes del Arte Rupestre y de las culturas precolombinas. El panorama conformado por las vertientes Precolombina y Experimental nos permite apreciar en el trabajo del artista, una propuesta que abordó el desafío señalado por Rodríguez Saavedra en la década de 1960:

El problema de la expresión de lo autóctono en el lenguaje contemporáneo, evitando al mismo tiempo la fácil solución de recurrir a lo puramente descriptivo, es quizá uno de los escollos que por suerte tiene que vencer el artista latinoamericano (...) Las formas revelan la asimilación por Camino Sánchez de las tendencias actuales de la pintura, incorporando con fortuna diversa a la expresión de lo peruano (Rodríguez, 1963:11).

CAPITULO III

La Integración entre lo Precolombino y lo Moderno

3.1. Referentes inmediatos

La necesidad de la construcción de un Arte Nacional motivó a inicios del siglo XX las investigaciones sobre el Arte Precolombino y su relación con la Modernidad. Ello requirió en un primer momento del estudio y la documentación de las propias fuentes, es así que en esos años “el Perú antiguo fue representado por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, por el escritor, historiador, crítico y artista autodidacta Emilio Gutiérrez de Quintanilla y por la artista plástica y diseñadora Elena Izcue” (Emé, 2017:31).

A partir del año 1931 el Instituto de Arte Peruano (IAP), que en ese momento estuvo liderado por José Sabogal, se consolidó como un referente del estudio de lo precolombino: “en los primeros quince años de su existencia, el IAP perteneció al área arqueológica del museo; esto motivó interesantes estudios desde el campo de la plástica, relacionados al arte del Perú Antiguo” (Villegas 2008:10).

Por otro lado, entre los que recurrieron a la iconografía precolombina están los que tuvieron una intención de documentación y los que realizaron especulaciones estéticas en orden al desarrollo de sus propuestas artísticas. Como ya se ha mencionado anteriormente, uno de los antecedentes importantes en el estudio de Arte Precolombino, estuvo en la labor realizada por los artistas convocados por Julio C. Tello. A pesar que el arqueólogo tuvo una orientación ideológica que, según algunos pensadores como Mariátegui y Arguedas, sesgó de alguna manera sus investigaciones cayendo en una “falta de fidelidad histórica” (Emé 2017:40), el trabajo de sus colaboradores ilustrando las piezas arqueológicas, fue generando un bagaje de imágenes significativo para los estudios artísticos peruanos.

Los artistas ilustradores que trabajaron con Tello fueron numerosos, más de cuarenta, entre los cuales destacaron por la continuidad y su dedicación a la arqueología: Pablo Pedro Carrera Mendoza (1920-1996), Luis Ccosi Salas (1910-2003) y Cirilo Huapaya Manco (1911-1986). En la década de 1940, dichos ilustradores exploraron y registraron piezas en la costa (Lima, Pachacamac, Ancón, Paramonga), en la sierra central (Junín, Huancavelica, Ayacucho) y sur (Cuzco y Puno), y el área de Cajamarca, Lambayeque, la zona de Machu Picchu y de Marañón” (Emé 2017:48). Dentro de este nutrido grupo de artistas formados en Bellas Artes, solo “Apu-rimak”, Aquiles Ralli y Sabino Springett lograron destacar en el campo artístico.



Fig. 44
 Motivo decorativo de la cerámica Nazca
 Antonino Espinosa Saldaña
 Circa 1931
 33.70x21.50 cm
 Museo de Arte de Lima
 Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/6724>

En este contexto se destaca el trabajo del artista autodidacta Antonino Espinosa Saldaña (1888-1969). Amigo de Arturo Jiménez Borja, César Moro y Julio C. Tello, incursionó en la pintura de paisaje y en el diseño orientado hacia la ornamentación. Espinosa realizó diversas exposiciones y fue profesor de artes decorativas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, en el MALI se encuentran diversos diseños suyos del año 1931 que rescatan los motivos decorativos de la cerámica Nazca (Fig. 44). En el campo de la reflexión estética, realizó valiosos aportes acerca del arte del Perú Antiguo, como se aprecia en su texto “Ensayo sobre estética del arte precolombino” donde hizo una distinción entre Arte Inca y Arte Precolombino, poniendo de relieve el valor del segundo y destacando las particularidades estéticas de sus tejidos y ceramios. Según el autor, uno de los puntos de encuentro entre la época precolombina y la moderna estuvo en el diseño geométrico: “en las cerámicas y tejidos de que tratamos se encuentra lo que más nos puede servir en nuestro arte decorativo contemporáneo y es la decoración geométrica, ya sea rectangular, curvilínea o combinada, y la estilización de frutos, plantas, etc.” (Espinosa, 1930:376). La razón de ello se encuentra en que dichos patrones no representaban problema alguno para la mentalidad moderna y tenían mucho parecido con el decorado de otras civilizaciones antiguas. Sus reflexiones acerca del Arte Precolombino señalan que se trata de un arte elaborado por convenciones de formas estilizadas y que no tienen relación con los paradigmas occidentales, por ello, puede ser interpretado libremente por alguien que, sin conocer el arte del Perú Antiguo, es capaz de reconocer sus valores estéticos:

el arte decorativo de hoy, que como arte decorativo tiene que estar ausente de espíritu, debe expresar el movimiento sencillamente con el objeto de hacerlo adecuado a nuestro temperamento que es muy diverso al de los artistas de épocas distantes que nos dejaron un arte hierático sin ninguna expresión o sugerencia directa de la vida real (Espinosa 1934:36).

El pintor Victor Morey, (1900-1965), fue un artista que desde la década de 1920 expuso sus obras en Lima junto a pintores de la talla de Quizpez Asín y que también aportó en la profundización de lo precolombino en relación con lo moderno:

También sería vital, como precedente para la relación del proceso moderno y el diseño del Perú Antiguo, el pintor amazónico Víctor Morey, quien continuaría los pasos de Castillo. Morey presentó en el Salón Chandler de Buenos Aires (1924) una serie de imágenes modernistas que incorporaban elementos decorativos tomados de las culturas Tiahuanaco y Nazca. (Villegas 2017:43)

Como veremos más adelante, el aporte de Morey será similar al de “Apu-rimak”, en el sentido que ambos realizarán obras de concepción moderna donde se incorporan elementos precolombinos a modo de ornamentación.

Alejandro González Trujillo “Apu-rimak” (1900-1985) fue un artista que, según Sol Romero, se caracterizó por la búsqueda de “una continuidad en el arte peruano desde la antigüedad hasta nuestros días, valiéndose de un lenguaje plástico propio y en constante experimentación” (2015:6). “Apu-rimak”, nació en Abancay y desde temprana edad mostró talento para las artes plásticas. A la edad de catorce años estudió por tres años en la conocida Academia Concha de la ciudad de Lima y una vez inaugurada la ENBA en 1918, el joven estudiante se incorporó a la institución. A pesar que se retiró de la Escuela en 1924 por no estar de acuerdo con la enseñanza que se impartía ahí, retornó para terminar sus estudios con medalla de oro en 1929. Durante sus estudios académicos, y siempre motivado por la búsqueda de un Arte Peruano en conexión con sus raíces más profundas, el artista fue influenciado por el escultor español Manuel Piqueras Cotelí quien, desde una perspectiva arqueológica⁷⁴, lo incentivó en el estudio del pasado precolombino. Considerando que los descubrimientos de Julio C. Tello habían puesto de relieve el valioso legado prehispánico, Piqueras Cotelí promovió que sus alumnos dibujaran los motivos del Perú Antiguo, “de esta orientación se destacan Elena Izcue y Alejandro González Trujillo quienes se verán profundamente influenciados por el estudio de la forma peruana”. (Romero 2015:36).

Una vez egresado de la Escuela, “Apu-rimak” trabajó como ilustrador de las revistas “Mundial”, “Variedades” y “Amauta”. En cuanto a sus inclinaciones políticas, el pintor tuvo una simpatía por el APRA que se manifestó en los carteles de propaganda que diseñó para el Partido. En los años en que sucedió la polémica en torno al Indigenismo, reforzó su cercanía a

⁷⁴Piqueras Cotelí, durante su estancia en Roma, adquiere una “inclinación por los estudios arqueológicos, ampliando su mirada hacia otros tiempos y espacios” (Romero 2015:34)

la perspectiva de Piqueras Cotolí, manteniendo distancia con el grupo de Sabogal y los “Independientes”.

En 1937 es contratado como miembro de la Comisión Técnica del Museo Nacional de Arte del Perú que preparó el Pabellón Nacional en la Exposición Internacional de Arte y Técnica de París, donde también participarían las hermanas Izcue. Con ocasión del evento europeo, “Apu-ri-mak” aprovechó para permanecer tres años en la capital francesa profundizando en la obra de Brueghel, el Bosco, Cezanne, Van Gogh, Gauguin y Matisse, pero, “de todos ellos, Gauguin es quien más lo impresiona, por la extraordinaria belleza de su paleta, su gran libertad, su sentido de síntesis estética y su profundidad filosófica” (Romero 2015:51). De esta manera, fue construyendo los fundamentos de una propuesta propia donde confluyeron la tradición europea de carácter Surrealista, Cubista y los motivos peruanos.

Una vez retornado al Perú, entre 1943 y 1967 Alejandro González se dedicó a la docencia y la labor artística. Si bien, durante su carrera hizo pocas exposiciones, su estilo caracterizado por la puesta en diálogo entre lo precolombino y la modernidad, tuvo mucha influencia entre sus alumnos: “sin duda, uno de sus aportes más significativos fueron sus años como maestro en la Escuela de Bellas Artes” (Romero 2015:74), entre sus discípulos figuraron Alberto Dávila, Sabino Springett, Víctor Delfín, Milner Cajahuaringa, Enrique Galdos Rivas y Armando Villegas.

A nivel estético, Sol Romero nos ofrece una valoración amplia de la obra del maestro abancaíno. En primer lugar, pone de relieve su profundo conocimiento de los motivos precolombinos a través de las ilustraciones que hizo bajo la tutela de Julio C. Tello, luego destaca que “la obra de Apu-Rimak entró a la historia del arte peruano como una pintura de atributos cubistas y futuristas (...) asimismo exploró lenguajes próximos al Surrealismo o Expresionismo” (Romero 2015:80). Al nivel formal “Apu-Rimak manifestó en varias oportunidades que su interés se enfocaba en estudiar el equilibrio del color y la composición y de esta manera encontrar soluciones formales que le permitieran crear una pintura peruana contemporánea” (Romero 2015:82). Finalmente, concluye que sus estilizaciones geométricas son las más logradas, porque a través de dicho lenguaje consiguió un equilibrio que le permitió proponer una síntesis estética original.

Elena Izcue (1889-1970) fue un antecedente muy importante en el recurso al Arte Precolombino con relación a la vida moderna, porque, como señala Villegas:

maneja el lenguaje de vanguardia, como el collage y la geometría de línea cubista, que interpreta los diseños nazca y, sobre todo, que expresa una posición en cuanto a su visión del mundo. Es así como Izcue muestra la posibilidad de expresar un lenguaje moderno como propuesta artística además de su interés entre el arte y la educación y su aplicación al diseño contemporáneo. (Villegas 2017:49)

La artista nació en Lima y con su hermana Victoria, ejercieron la docencia desde muy jóvenes. En el año 1910, es nombrada docente de dibujo en las escuelas elementales de Lima. En 1919 ingresó en la ENBA, donde se distanció de la influencia de José Sabogal y se acercó al escultor Piqueras Cotoquí, de esta manera es que la artista se va orientando hacia una perspectiva histórica del Arte Peruano: “a diferencia de los indigenistas, que buscaban llevar al lienzo el mundo rural del ande y sus habitantes, Elena Izcue se plantea lo indígena como evocación de un pasado admirable. Este sesgo historicista tiende a concentrarse en un repertorio más formal que narrativo” (Majluff y Wuffarden, 1999: 39).

En 1920 conoce a Philip Ainsworth, quien fuera director de arqueología en el Museo Nacional y que le permitió copiar los diseños de las piezas precolombinas. Con el paso del tiempo su actividad se va perfilando entre la ilustración de publicaciones y la ornamentación. En 1923 ilustra un libro de Larco Herrera sobre la leyenda de Manco Cápac, pero el proyecto más importante del cual participó fue la decoración del Salón de Recepciones Diplomáticas de Palacio de Gobierno en 1924, donde también estuvieron Sabogal, Piqueras Cotoquí y Vinatea Reinoso. Dos años después edita sus libros “El Arte Peruano en la Escuela”, que contenían diseños precolombinos para que los estudiantes aprendieran a dibujar dichos patrones y por el cual es premiada por el Consejo Provincial de Lima. Gracias a una beca otorgada por el presidente Leguía, estudia en París, y en ese periodo de tiempo hizo más diseños precolombinos pero aplicados a la industria textil, lo cual tuvo mucha acogida en las casas de moda del viejo continente y de los Estados Unidos. En 1937, decora el Pabellón Peruano en la Exposición Internacional de Arte y Técnica de París, pero tiene que regresar al Perú ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial. A partir de la década de 1940, junto con su hermana, continúa con su labor de promoción de las artes decorativas y artesanales hasta su muerte en 1970. Debido al carácter utilitario de su obra, Elena Izcue no fue considerada en el mundo del arte, al cual normalmente eran asociados los pintores de caballete y los escultores, por eso fue olvidada hasta su revaloración reciente a través de algunas publicaciones y muestras⁷⁵.

⁷⁵Un ejemplo del interés que viene adquiriendo la figura de Elena Izcue se encuentra en la publicación del año 1999 “*Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*” de Majluf y Wuffarden, editada por el MALI y la

Con respecto a su obra, la artista demostró mucho talento para el dibujo académico, si bien aprendió la pintura al óleo, lo que más trabajó fue la acuarela (técnica con la cual realizó muchas obras con motivos precolombinos), grabados con la técnica del linóleo, diseño de muebles (vitrales, lámparas y vitrinas), collages, pinturas sobre papel marmolado y pinturas al óleo (algunas de estilo Indigenista y otras de estilo Cubista). Las acuarelas precolombinas son realizadas, en la mayoría de los casos, para recoger patrones para el diseño utilitario. Las principales culturas que le sirvieron como referentes fueron Nazca y Mochica, representando con mucha frecuencia patrones extraídos de las formas sintetizadas del pelícano y el pez, también abundan los diseños escalonados. Los grabados en linóleo suelen ser figurativos, con personajes indígenas con tramas precolombinas en el cuerpo o en los márgenes de la obra. Los collages y los óleos de estilo Cubista, recogen elementos del diseño precolombino, reafirmando de esta manera la idea de Antonino Espinosa acerca de la importancia del dibujo geométrico para la síntesis entre lo precolombino y lo moderno. Sus obras en papel marmolado, son de pequeño formato, abstractos, donde ha experimentado con el pigmento.

Una vez revisados algunos antecedentes del interés por el Arte Precolombino como fuente para una propuesta moderna y destacando entre todos ellos, las figuras de González e Izcue, como artistas que fueron más allá de la documentación y se orientaron hacia la especulación moderna, es necesario preguntarse acerca de las correspondencias con la obra de Julio Camino Sánchez.

3.2. La abstracción moderna y la síntesis precolombina

El trabajo de integración entre lo precolombino y lo moderno que hicieron Alejandro González Trujillo, Elena Izcue y Julio Camino Sánchez, puede ser analizado desde diversas perspectivas, sin embargo, atendiendo al hecho que estos artistas hicieron este diálogo acentuando el aspecto formal, es que vamos a realizar nuestros enfoques desde los criterios de síntesis precolombina y abstracción moderna.

En cuanto al problema de los motivos precolombinos, lo primero es establecer que fueron diseños realizados a modo de síntesis y por ello, tiene diferencias con la Abstracción Moderna. Abstraer (Abstráhere en latín), significa alejar o separar. En el caso del Arte Abstracto se entiende como el proceso por el cual se producen imágenes alejadas de la realidad aparente: “como todo el mundo sabe, el proceso de abstracción es la operación

dedicación de algunas salas a la artista en el año 2015. (ver <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/redescubriendo-elena-izcue-386542>).

intelectual por la cual aislamos de los objetos físicos o de los actos concretos ciertas cualidades” (Miró Quezada, 1966: 161).

El proceso de abstracción es connatural al ser humano por ello siempre estuvo presente en la Historia del Arte. Para Fernández Chiti: “La voluntad de abstracción se halla ínsita en la mente y la cultura humanas, desde los tiempos más antiguos del Paleolítico” (Fernández Chiti, 2003:11). Según Juan Eduardo Cirlot, es posible identificar en la abstracción de la antigüedad dos principios casi opuestos y al mismo tiempo complementarios:

Esos dos principios esenciales son: la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo...y la trama geométrica, la forma regular plana, realizada no con criterio representativo sino como directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales (Cirlot, 1965:13-14).

En esa misma línea, Herbert Read dice que “es posible que en los largos periodos que transcurren entre el naturalismo paleolítico y el naturalismo que habría de suceder a la abstracción neolítica, el estilo geométrico haya tenido un origen independiente, como la expresión de un estado psíquico específico” (1975:47), llegando a concluir que “el proceso mental que tenemos que explicar en el arte neolítico no es la imaginación en este sentido, sino más bien el proceso abstractivo” (1975:49).

Sin embargo, a pesar de la tendencia natural hacia abstracción que puede llevar a que algunos autores afirmen que “todo el arte indígena americano ha sido esencialmente abstracto, tanto en la escultura de Chavín, como de Tiahuanacu” (Fernández Chiti, 2003:11), señalamos que la abstracción tiene características particulares de acuerdo al tiempo y el lugar en que el artista la realiza. Si consideramos que el acto de abstraer separando la imagen de la realidad procede de una mentalidad e incluso de una epistemología particular, no parece del todo acertado equiparar absolutamente el arte no figurativo del Perú Antiguo con el Arte Abstracto del siglo XX o de cualquier otro momento de la historia.

La abstracción antes de la modernidad, no pasaba por un ejercicio intelectual consciente sino por un impulso interior emocional y espontáneo: “La capacidad de abstracción que tiene el hombre fue figurativa antes que intelectual: la historia del abstracto, pues se remonta al Paleolítico” (Castrillón, 2002:16). Por otro lado, la Abstracción Moderna es aquella tendencia artística nacida en occidente, influenciada por la Ilustración que promovió la exaltación del yo, de la razón y de la subjetividad, alcanzando su expresión más representativa en el siglo XX. Por su lado, Alfonso Castrillón, atribuye el nacimiento inmediato del Arte Abstracto Moderno a la reacción ante el horror de la primera guerra mundial:

Lo que pasó entonces en Europa no se lo había imaginado ninguna mente apocalíptica; fue el comienzo de una gran tragedia que sembró hambre, terror y muerte. Así como las bombas destruyeron el paisaje bucólico de Europa, los artistas quisieron desaparecer la naturaleza de sus cuadros; avergonzados y llenos de temor borraron su imagen. La relación armoniosa y confiada del hombre con su mundo exterior había desaparecido. Frente a este escenario se comprende el paso de la figuración al abstracto en la cultura europea (Castrillón, 2002:18).

La Primera Guerra Mundial fue un acontecimiento lo suficientemente poderoso como para generar un cambio artístico significativo, pero además pensamos que existen otras causas previas que pudieron contribuir en la consolidación de una tendencia hacia la subjetividad con el consecuente abandono de la representación de la realidad. Nos referimos al pensamiento estético de Kant y a la búsqueda por parte de los artistas de un lenguaje que estuviera en sintonía con dicho espíritu moderno.

El pensamiento estético europeo en general, pero particularmente el de Kant, se construyó desde la subjetividad. Kogan, comentando a Kant, nos dice que “la belleza no se reduce a una aprehensión sensorial ni es defendible por medio de conceptos. Calificamos como bella una imagen que nos produce un sentimiento de placer, esto es, algo subjetivo” (Kogan, 1986:250). La subjetividad no es solamente punto de llegada de la experiencia visual sino también el punto de partida desde una idea preconcebida, “el artista, según Kant, parte siempre de un concepto de lo que va a hacer, pero transforma el objeto pensado en una idea infinita, que ningún pensamiento ya no es capaz de traducir” (Kogan, 1986:257). Este mismo espíritu moderno será recogido posteriormente por los artistas de la Agrupación Espacio: “en nuestros días los pintores se hallan empeñados, similarmente, en sentar las bases de un lenguaje pictórico dirigido ya no a la representación del mundo sino al descubrimiento de los valores propios del hecho plástico”. (Miró Quezada, 1966:163). En resumen, podemos decir que la idea de liberación de la realidad negando su representación para alcanzar los valores puros del arte, es una de las características más importantes del espíritu abstracto moderno.

La Abstracción Moderna, especialmente aquella que se resuelve en la geometría, busca purificar los elementos accidentales de las imágenes hasta llegar a las formas esenciales del cuadrado, el círculo y el triángulo. Para la mentalidad del artista occidental del siglo XX, donde se reconocen rasgos de idealismo filosófico, dichas formas simples brotaban del espíritu, “Kandinsky, iniciador y el teórico de *Lo Espiritual en el Arte*, al darnos sus composiciones abstractas, hace ya más de cuarenta años, lo hacía con la convicción que expresaba diciendo *Yo amo cada forma que es consecuencia necesaria del espíritu*” (Miró Quezada, 1966:167). Dentro del fenómeno de las vanguardias, el Cubismo fue una corriente a partir de la cual empezaron a aparecer tendencias que fueron radicalizándose hacia la

Abstracción Geométrica, de esta manera, “en los años veinte ya se había formado la idea del vocabulario geométrico como símbolo de modernidad” (Franco, 2003:118) por ello es que “entre los años diez y treinta, la forma geométrica ha sido ampliamente utilizada por los artistas como medio expresivo de sus ideologías e inquietudes conceptuales” (Franco, 2003:119).

En los habitantes del Perú Antiguo, no hubo un giro cartesiano hacia la subjetividad y el idealismo como en la modernidad occidental, sino que la abstracción estuvo fundamentalmente vinculada a la necesidad de simplificar la percepción de la realidad para entablar una relación con ella y comunicarla a través de la ornamentación de edificaciones y objetos utilitarios de uso religioso y doméstico. La tendencia al diseño de formas figurativas y no figurativas responde a modelos mentales que el hombre le aplica al objeto, los cuales pueden ser rastreados en los albores del Arte Universal, en ese sentido Carla Franco afirma que:

se puede decir que en el arte del paleolítico existe una coexistencia de dos tendencias distintas en cuanto a la temática y representación gráfica. René Huyghe escribe que el hombre prehistórico al hacer composiciones de carácter realista intenta dar la apariencia de las cosas que ve, apoderarse de ellas; y que al realizar la tendencia hacia lo geométrico y a lo abstracto procura imponer a la materia sus propias estructuras mentales (Franco, 2003: 27).

Esta suerte de imposición de las propias estructuras mentales en el Arte Precolombino está relacionada con un proceso de síntesis. Mientras que la Abstracción Moderna busca la separación de la realidad hasta que quedarse con las ideas que habitan en el espíritu humano, la síntesis es una operación que consiste en reducir los accidentes de la forma y poner de relieve dónde se encuentra su esencia, en ese sentido, es un proceso más elemental y, por lo tanto, menos ideologizado. Por la Abstracción Moderna se obtiene la forma de las ideas básicas (cuadrado, triángulo o círculo en el caso de la Abstracción Geométrica o, formas irregulares no figurativas según la Abstracción Lírica), mientras que por la síntesis se percibe la forma de la naturaleza para crear símbolos que sean comunicables (por ejemplo, los peces y las aves que se pueden distinguir en las ornamentaciones precolombinas son formas que no reflejan una idea sino una realidad natural). Como veremos más adelante, el proceso de síntesis en el Arte Precolombino tiene mucha relación con la geometría, porque “debemos considerar la geometrización como un proceso de experimentación y racionalización en la búsqueda de formas funcionales que pudiesen abreviar o sintetizar la comunicación de un pensamiento, de un hecho, o simplemente de una función práctica” (Franco, 2003:30).

Los criterios anotados acerca del Arte Paleolítico pueden ser aplicados para el análisis del Arte Precolombino, en ese sentido, Jesús Ruiz Durand⁷⁶, señalando el carácter comunicativo del arte del Perú Antiguo, afirma que el artista precolombino se dirige a la creación de formas simbólicas simples a través de un ejercicio de síntesis: “un lenguaje es un sistema articulado de comunicación que utiliza elementos organizados y estructurados en un código, en este caso, los elementos son iconos, signos y símbolos articulados, codificados en un vocabulario visual” (Ruiz Durand, 2004:20).

En cuanto a la temática, el Arte Precolombino se ha ocupado de lo sagrado y lo profano. Mientras el arte sagrado se orientó hacia la simplificación de las formas para comunicar ideas religiosas, el arte profano se caracterizó por una tendencia decorativa. Cristóbal Campana dice, por ejemplo, que en el arte religioso Chavín: “hay signos indicadores de sacralidad y otros de divinidad” (Campana, 1995:26), es así que el artista Chavín sintetiza las formas del felino, la serpiente y el halcón, animales que identifican a los dioses a través del retrato, la convención y el símbolo. Por otro lado, las obras de arte profano Chavín: “tienden hacia una abstracción decorativa, pues cada superficie lograda carece de referentes que nos pueda informar de dónde se copió o imitó tan singulares superficies porque éstas se convierten en el tema artístico mismo” (Campana, 1995:144).

El estudio de la síntesis precolombina requiere de una breve reflexión acerca de la forma. Todo objeto aparece ante nuestros ojos mostrando forma y estructura, la forma “es la configuración visible o aspecto perceptible de un objeto o producto artístico” (Fernández Chiti, 2003:230-231) y está definida por el contorno del objeto, mientras que la estructura es el fundamento invisible o “el esquema oculto de una obra, consistente en un sistema de ejes, planos, masas, puntos y líneas direccionales que, en conjunto, constituyen el soporte de la forma. La forma sería el revestimiento apariencial de la estructura” (Fernández Chiti, 2003:207).

Existen muchas maneras de clasificar las formas, una de las más comunes es aquella que, a partir del contorno, las organiza en formas geométricas y orgánicas. El Arte Geométrico: “utiliza las formas geométricas como medio representativo. Su opuesto, utiliza formas de carácter orgánico, o sea, un arte cuyas formas representadas son preferentemente formas libres, en especial las curvilíneas” (Franco, 2003: 20). El uso de las formas

⁷⁶Ruiz Durand, es un referente importante sobre la utilidad del arte precolombino para la modernidad peruana. Al igual que Camino Sánchez, el artista fue grabador y tuvo influencias del Op Art, pero, a diferencia del primero (quien se alejó de la política), Durand colaboró con el gobierno revolucionario de Velazco diseñando afiches de propaganda social.

geométricas requiere de un proceso intelectual más elaborado, mientras que las formas orgánicas suelen tener más relación con la representación directa del objeto.

se puede arriesgar una determinación diciendo que las formas geométricas en su estado primogénito son conocidas también como figuras geométricas elementales: cuadrado, triángulo equilátero y círculo. Estas son formas básicas universales que, debido a sus cualidades de simplicidad, regularidad, simetría y generación, han tenido en el transcurso de la historia de la humanidad una amplia utilización funcional, especulativa y simbólica (Franco, 2003: 22).

Cuando se aprecian los cuadernos de dibujo precolombino para la enseñanza escolar de Elena Izcue y Camino Sánchez, es evidente que el ejercicio consiste en el planteamiento de una forma geométrica básica sobre la cual se va estructurando figuras de hombres, animales y plantas, este ejemplo permite comprender el trabajo de la síntesis de la forma sobre una base geométrica plana. Este ejercicio responde a que las imágenes en el Arte Precolombino, especialmente en el arte Chavin, Nazca, Moche y Chimú, son una síntesis de elementos naturales donde hay un paso de las formas orgánicas a las geométricas. En dicho arte, se percibe claramente la geometrización de seres naturales, donde se distingue una preponderancia de las líneas rectas y una simplificación de las líneas curvas. Estas formas han sido adoptadas por los artistas precolombinos y por repetición se han convertido en motivos que caracterizan los diversos estilos que conocemos en la actualidad.

Una vez recogidas algunas características de la Abstracción Moderna y puestas en contraste con la estética precolombina, definimos la síntesis de los motivos precolombinos como la simplificación de los elementos observados en la naturaleza para la elaboración de nuevas composiciones con la intención de comunicar ideas decorando edificaciones y objetos utilitarios. En algunos casos se observa que la simplificación llegó a niveles muy elementales de formas en las cuales difícilmente se puede reconocer la figura de origen.

Con respecto a la composición, el espíritu moderno buscó disponerlas formas simples sobre el soporte artístico con criterios de racionalidad. Al reflexionar acerca de aspectos como el orden racional, el espíritu puro y la psicología de la forma (por mencionar algunos de dichos aspectos) y con la convicción de que existía una asociación directa entre la forma geométrica y los conceptos de estabilidad, agudeza, tranquilidad, orden y caos, el artista abstracto moderno realizaba composiciones procurando el equilibrio y la proporción, en ese sentido, Gombrich señalaba hace algunos años que “ahora los artistas se esfuerzan con igual pasión por acentuar el plano...si antes la esquematización geométrica era rechazada por no artística, hora los artistas dan rienda suelta por las proporcionar canónicas, la sección áurea, el triángulo equilátero” (Gombrich, 1980: 238).

En ese mismo espíritu, es que las formas geométricas más utilizadas por Camino Sánchez en sus composiciones fueron la circunferencia, el rectángulo y algunas formas irregulares. La circunferencia aparece en varias obras de la serie “Sin Título” de 1946, en la obra “Bella Aurora” de 1964, en las xilografías “Bella Aurora” y “Rieles” de 1967, en los tacos intervenidos del año 1968, en las obras sin título de 1969, en seis obras de la carpeta “Operación Ayar” del mismo año y en la xilografía “Objetivo PV4” de 1981. Los rectángulos se encuentran recién desde las xilografías “Bella Aurora” y “Rieles” de 1967. Las formas irregulares aparecen en las obras “Laredo” y “Ascope” de 1963, en “Vinidivil” y otras piezas del año 1967.

En cuanto a las composiciones más comunes se encuentran aquellas en las cuales el artista coloca una circunferencia al medio de la obra, las que tienen dos y en algunos casos tres circunferencias dispuestas una sobre la otra. Otra composición recurrente es aquella que combina circunferencias y rectángulos. Como es evidente, las composiciones son planas, con equilibrio y no buscan la perspectiva espacial ni un lenguaje meramente representativo.

3.3. Paralelismos con Apuri-mak y Elena Izcue

Como ya se ha mencionado anteriormente, Alejandro González Trujillo tuvo la intención de realizar un Arte Peruano Contemporáneo. El artista abancaíno, fue un admirador de Gauguin, también se acercó al Surrealismo y la Abstracción Geométrica para elaborar obras con una temática peruana. Para graficar este recorrido y establecer un paralelo con la obra de Camino Sánchez, es que vamos a analizar tres obras suyas: “La ofrenda” (1929), “Bailarina india” (1929) y “Madre puneña” (1937), en las cuales se ven los cambios que realizó al pintar el cuerpo femenino. En la primera obra, “La ofrenda” (Fig. 45), se aprecia “una composición pensada a partir de la tradición europea pero construida con elementos iconográficos peruanos” (Romero 2015:46). En la escena protagonizada por una mujer desnuda, que lleva un abanico y cuya postura nos recuerda las odaliscas de Ingres o la Venus de Velásquez (por el espejo que sostiene el personaje del primer plano), se ven unos oferentes que portan un huaco con asa puente y un vaso ceremonial, (es de notar que el rostro del primero de la izquierda asemeja un huaco retrato mochica), también son notorias las telas con diseños geométricos. Considerando la perspectiva y el tratamiento del desnudo pensamos que es una pintura con una estructura temática y formal de fuerte influencia occidental donde han sido añadidos los motivos precolombinos.



Fig. 45.
La ofrenda
Alejandro Gonzalez Trujillo
1929.
Óleo sobre tocuyo
65x85 cm
Fuente:
<http://www.mariacastro.pe/producto/alejandro-gonzalez-trujillo-2/>

En la obra “Bailarina India” (Fig. 46), el artista presenta una mujer indígena con el torso desnudo, ataviada con un manto con diseños geométricos. Delante de la mujer se ve un elemento semejante a un ceramio decorado con diseños provenientes de la cultura Nazca, “esta ilustración pertenece al periodo en que el pintor incorpora muchas veces al azar o, fuera de contexto, iconografía recientemente encontrada en las excavaciones arqueológicas” (Romero 2015:64). En la “Bailarina India”, hay una armonización de color, una simplificación de la composición donde yuxtapone dos elementos figurativos, en este caso, un ceramio y el cuerpo de la mujer. A diferencia del primer cuadro, donde el motivo occidental es decorado con lo precolombino, en esta obra, lo precolombino crece y se posiciona como el fondo de la obra.

“Madre puneña” (Fig. 47), es un buen ejemplo que nos muestra hacia donde evolucionó la pintura del artista. En este caso, el cuerpo de la mujer y la vestimenta son sintetizados, pero desde una lógica cubista, en ese sentido hay una fusión donde se pierde la iconografía propiamente precolombina y sólo queda la abstracción del personaje indígena. Ello encuentra explicación en el hecho que “Apu-rimak hubiera visto en el movimiento cubista una conexión formal con el lenguaje de los antiguos peruanos” (Romero 2015:83).

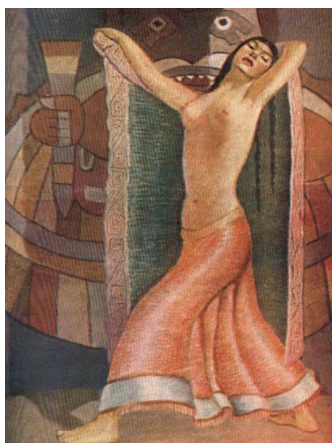


Fig. 46
Bailarina India
Alejandro Gonzalez
Trujillo
1929
Pastel



Fig. 47
 Alejandro Gonzalez Trujillo
 Madre puneña (circa 1937)
 Témpera sobre cartulina
 22x16 cm
 Fuente:
<http://www.mariacastro.pe/produto/alejandro-gonzalez-trujillo-4/>

Haciendo una comparación con la vertiente Experimental de Camino Sánchez, vemos que ambas propuestas ensayan una mirada a la iconografía precolombina buscando puntos de encuentro con el lenguaje moderno, sin embargo, existen grandes diferencias. En el conjunto general de toda la obra de “Apu-rimak”, en un primer momento se aprecia un trabajo de documentación de lo precolombino que se limitó a la copia de los motivos más representativos, luego, en sus pinturas figurativas se nota el uso de lo precolombino como un ornamento iconográfico, y en las obras donde especuló con la abstracción geométrica, llegó a una fusión cubista de reminiscencias indigenistas⁷⁷ donde se pierde el motivo precolombino específico. En la obra de Camino Sánchez lo precolombino se conserva, además se incorpora el elemento rupestre, llegándose a distinguir claramente los elementos peruanos de los occidentales. En el primero hay fusión y en el segundo yuxtaposición.

En la puesta en diálogo entre la obra de Camino Sánchez y Elena Izcue, se destaca que ambos artistas conservaron los motivos precolombinos y ensayaron con lo moderno, preferentemente con la Abstracción Geométrica. Pero los puntos de encuentro no sólo se restringieron al trabajo meramente estético sino que ambos tuvieron una vocación por la docencia, esto se evidencia en la elaboración que hicieron de materiales para el aprendizaje del dibujo precolombino (Fig. 48). Elena Izcue publicó en 1926 y 1929 dos volúmenes de “El Arte Peruano en la Escuela”, lo cual fue un antecedente de los tres “Cuadernos de Dibujo” de Camino Sánchez (Lima, 1944), siendo el primero dedicado al arte precolombino en general, el segundo al arte mochica y el tercero al Arte Peruano (popular) que fueron comentados por Carlos Velásquez⁷⁸.

⁷⁷ Sol Romero dice que Apur-imak “por medio de la abstracción retomó la representación de temas indígenas con un lenguaje contemporáneo que cada vez era más apreciado por los coleccionistas”. (Romero 2015: 113)

⁷⁸ Véase *Cuadernos*, 1944, p. 9.



Fig. 48. Carátulas de los libros realizados respectivamente por Elena Izcue y Julio Camino Sánchez.

Comparando los libros de ambos autores se ve una metodología similar de trabajo, la cual consiste en el copiado de motivos simples presentados a modo de patrones (Fig. 49 y 50). También se observa la idea que el Arte Precolombino, por su simplicidad, es el más adecuado para el aprendizaje de los niños, es así que leemos en los libros de Izcue: “La vivacidad propia del niño, le impide penetrarse, porque la fantasía de su espíritu no alcanza a ver la realidad. Por esa razón, hemos creído provechoso seleccionar los dibujos más sencillos, presentándolos extendidos, para que los puedan conocer y luego dibujar, porque éstos son los que van a dar idea en el desarrollo de su poder de expresión, constituyendo los ejercicios necesarios, para fortalecer su imaginación” (Izcue 1926: 19), “El Arte arcaico, que representa la verdadera infancia del Arte autóctono del Perú, es fácilmente comprensible para las imaginaciones infantiles, debido a la sencillez de sus elementos” (Izcue 1929:5). En el libro de Camino Sánchez, Carlos Velásquez nos dice que: “los motivos y las estilizaciones de nuestro ARTE ABORIGEN encuentra un admirable ambiente en la ESCUELA y en el ALMA DEL NIÑO. Todos los psicólogos coinciden en afirmar que en las culturas aborígenes hay un arte simple,

espontáneo, en pleno maridaje con la naturaleza, franco cordial y casi infantil...Sus motivos, su temario, sus creaciones presentan una admirable ingenuidad” (Velásquez, 1944: s/p).



Fig. 49. Motivos Moche, Elena Izcue. Fuente: El Arte Peruano en la Escuela, p. 35.

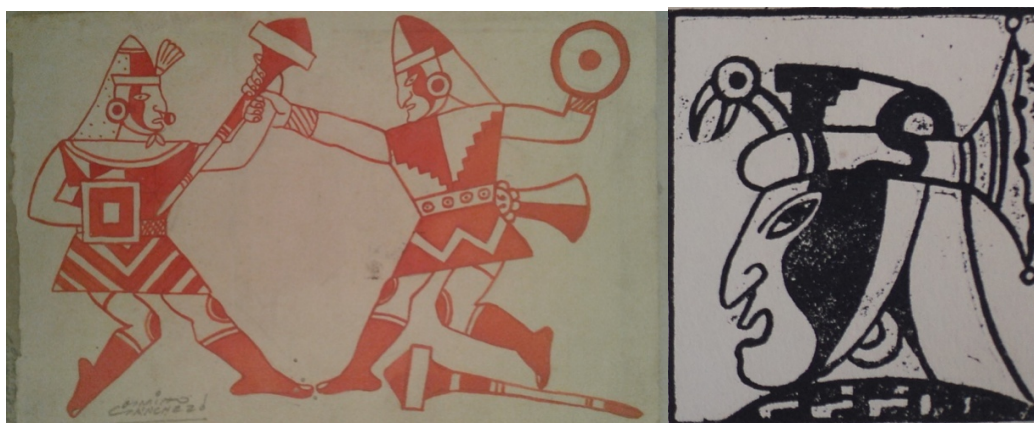


Fig. 50. Motivos Moche, Apuntes de Julio Camino Sánchez. Propiedad de la Galería Delbarrio. Motivo Moche (Detalle). Julio Camino Sánchez. Fuente, Cuaderno de Dibuno, Arte Mochica. s/p.

Otra relación entre los dos autores, está la idea de buscar la continuidad entre el Arte Precolombino y el Arte Popular. En ese sentido, sintomáticamente, el tercer libro de Camino Sánchez fue dedicado al Arte Popular y en el primer libro de Izcue, Ventura García comenta: “porque sin duda por primera vez, se buscan en el pasado de los cementerios, en la gran tradición sepultada, los elementos del renacimiento del arte popular y una preciosa enseñanza para las escuelas” (García Calderón, 1926:5).

Con respecto al desarrollo de su propuesta artística, los dos transitaron desde el Indigenismo, pasando por lo precolombino y dialogando con la modernidad. Desde los inicios de su labor, Izcue fue incorporando la composición Indigenista los motivos del arte del Perú Antiguo, luego se concentró en realizar tramados inspirados en las culturas Paracas y Nazca, abandonando prácticamente el dibujo de la figura humana. Posteriormente hizo algunas obras cubistas donde introdujo motivos precolombinos, pero estos ensayos no conformaron el centro de su propuesta.

Un ejemplo de lo que venimos diciendo acerca de Elena Izcue lo vemos en el grabado "Indienne Péruvienne" (1928) (Fig. 51), en el cual se ve que retoma un desnudo femenino del año 1923 (Fig. 52), rellenando el cuerpo de la indígena con diseños geométricos precolombinos. La comparación de estas obras es un síntoma del proceso creativo de la artista; quien se inició en el dibujo académico enfocado en el personaje andino, esto es, un enfoque indigenista moderno, y luego fue incorporando lo precolombino hasta el momento en el cual, se concentra en el aislamiento de los motivos que le interesaban, repitiendo patrones y dirigiéndose hacia la ornamentación.

Fig. 51
Indienne Péruvienne
Elena Izcue
ca. 1928
Matriz grabada al
linóleo
Fuente
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1617>



Fig. 52
Elena Izcue
Desnudo femenino
ca. 1923
Carbón sobre papel



88.20 x 66.80 cm
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1616>

Camino Sánchez también transitó por los senderos del Indigenismo, lo precolombino y lo moderno, pero lo hizo de manera diferente, esto es, en una primera instancia no mezcló los motivos indigenistas con lo precolombino, sino que los mantuvo por separado, luego, mientras Izcue usó los motivos precolombinos como patrones de diseño y dialogó con lo moderno haciendo un cubismo cercano al de Picasso o Braque (fig. 53), Camino Sánchez relacionó los motivos peruanos con la modernidad a través de la Abstracción Geométrica y el Op Art de Víctor Vasarely.

Otra similitud se encuentra en que, tanto el grabador trujillano como la artista limeña, aislaron y simplificaron motivos precolombinos, pero la diferencia estuvo en el uso que cada uno le dio a dichas formas. Izcue, desde una lógica inspirada en el diseño industrial, se limitó a componer con un fino sentido del equilibrio y ornamentación disponiendo las figuras sobre el soporte elegido. Por otro lado, en sus ensayos cubistas, lo que hizo, análogamente a lo que sucede con las obras figurativas de Apu-rimak, fue colocar pequeños motivos precolombinos en una obracasi totalmente cubista y europea.



Fig. 53
Elena Izcue
Sin título
Témpera sobre papel
25 x 31 cm
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1642>

Este proceso de asilamiento y repetición del motivo con una lógica ornamental se aprecia contrastando las obras "Sin Título" (Fig. 54) y "Tela" (Fig. 55), donde la artista trabaja la forma de la ballena boto, típica de la cultura Nazca, logrando piezas de singular belleza. En esta comparación se distingue el aislamiento de un motivo específico, afinando la síntesis de la forma y resaltando de esta manera sus posibilidades estéticas, por el otro lado, se toma este motivo, se simplifica y se convierte en un patrón que se repite sobre la superficie de la tela generando un efecto ornamental de gran calidad.



Fig. 54
Sin Título
Elena Izcue
Circa 1928 - 1938
Técnica mixta sobre papel
32.40 x 25.80 cm
Fuente:
<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/1676>



Fig. 55.
Tela
Elena Izcue
Circa 1928 - 1936
Tela de seda natural
estampada a mano
42.00 x 26.00 cm
Fuente:<http://www.archi.pe/index.php/foto/index/2922>

Así como en la obra de Izcue “esta propensión hacia la síntesis y hacia la selección de motivos puntuales, refleja el propósito de aislar elementos que pudieran emplearse como pretextos ornamentales para los objetivos decorativos que por entonces empezaba a crear” (Majluf y Wuffarden, 1999:53), en las xilografías de Camino Sánchez se ven fragmentos o patrones inspirados en lo precolombino con los cuales llenó el interior de sus diseños. Mientras, la artista limeña acentuó la textura y el tramado regular (Fig. 56), el grabador trujillano incorporó el elemento rupestre y se concentró en la composición de formas, las cuales ciertamente contienen un tramado irregular (Fig. 57). Otra diferencia entre los artistas se encuentra en los medios técnicos, mientras Elena Izcue se enfocó en la producción de acuarelas, telas estampadas y collage, Camino Sánchez se orientó hacia la xilografía y la pintura mural.

Fig. 56
Elena Izcue
Sin título
Circa 1931 - 1933
Collage sobre
papel
27.20 x 30.00 cm
Fuente:
[http://www.archi.
pe/index.php/foto](http://www.archi.pe/index.php/foto)

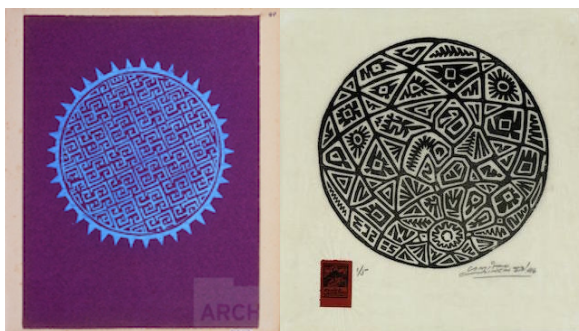


Fig. 57
Julio Camino
Sánchez
Sin título
1946
Xilografía
35.3x33.5 cm
Colección
Delbarrio

Poniendo en diálogo las obras de González Trujillo, Izcue y Camino Sánchez, se destaca que todos ellos no hicieron una simple reproducción de los elementos precolombinos, sino que elaboraron nuevas imágenes desde el espíritu moderno a través de la síntesis y la composición moderna. Sin embargo, las diferencias están en que el primero (Apu-Rimak), si bien hizo documentación de lo precolombino, no acudió con frecuencia a dicha iconografía sino que se concentró en una fusión entre Cubismo e Indigenismo, la segunda (Izcue) buscó introducir lo precolombino en la vida moderna haciendo diseños de patrones peruanos y experimentando con el Cubismo, mientras que el tercero (Camino Sánchez) a través de su vertiente Experimental, sintetizó formas precolombinas y rupestres, ordenándolas sobre el soporte y acudiendo a la composición moderna, para yuxtaponer lo precolombino y moderno.

3.4. La Vertiente Experimental

Una de las críticas que expresan mejor la etapa del maestro trujillano que hemos denominado “Experimental”, la encontramos en un artículo publicado en La Prensa en el año 1966:

artista cuajado, sus xilografías se distinguen por una técnica precisa y una sugestiva línea expresiva. En las concepciones de Camino Sánchez se percibe una sobria emoción poética, una elegancia viril que recoge sus temas con simplicidad de medios al mismo tiempo que con variedad formal y cromática. El pasado prehispánico le proporciona abundantes motivos a su inspiración y él los maneja con cuidadoso sentimiento. Agallpampa, Huarnchai, Sitabamba, Suchin, son algunos de sus títulos que atraen por el modernismo de su tratamiento (“Crítica de Arte, Camino Sánchez”, 1966,19).

En el texto citado se pone de relieve una vertiente experimental donde destacan la simplicidad, la variedad formal y cromática, el retorno al pasado precolombino y el modernismo de su propuesta. Para el análisis de la xilografía de Camino Sánchez hemos escogido (en orden cronológico) un conjunto de obras que forman parte de la Vertiente Experimental porque contienen los elementos constitutivos de la integración de lo precolombino con lo moderno a través de la síntesis y la composición. En este ordenamiento, se propone una lectura que permitirá precisar dos cosas: los temas recurrentes y los desarrollos posteriores, para ello se hará una descripción formal de las obras, destacando las influencias del Arte Peruano y moderno en la composición y los diseños, luego se realizará una descripción de la iconografía señalando los diversos referentes. Es posible que en varios casos las comparaciones de los aspectos formales e iconográficos sean en simultáneo.

3.4.1. La forma y el ornamento

Dentro del grupo de obras experimentales, se destaca la xilografía “Sin Título” del año 1946 (Fig.58). La pieza presenta una esfera colocada en el centro de la composición y que remite a composiciones geométricas similares a las de Malevich (Fig. 59). En el interior de la circunferencia se aprecia un conjunto de formas relacionadas unas con otras a través de una trama irregular, algunas de las formas (como las figuras sintetizadas del pelícano y el pez que se encuentran cercanos al centro de la circunferencia) recuerdan el decorado del arte precolombino de la ciudadela de Chanchan de la cultura Chimú (Fig. 60) y otras formas dentadas, que en algunos casos parecen representar plantas y en otros, al rodear círculos se asemejan a los modo de ojos excéntricos o soles brillantes que se encuentran en el Arte Rupestre. La aglomeración de los elementos es relativamente uniforme y se relaciona con el

“Horror al vacío” del arte de la cultura Nazca o los Mates Burilados del Valle del Mantaro. En el entramado no se destaca alguna figura principal y sugiere una intención ornamental. En general las formas son geométricas y no se distingue la imagen de hombre alguno. En la figura no se nota una intención directamente representativa, sino la síntesis de un conjunto de elementos enmarcados en una esfera. Una posible explicación a esta imagen la podemos encontrar en un boceto del artista donde círculos similares han sido relacionados con los planetas (Fig. 43). Otro referente es la obra “Sin Título” de Elena Izcue, realizada entre los años 1926 y 1936, con técnica mixta sobre papel, y que representa una esfera, más concretamente un sol que contiene en su interior un tramado geométrico regular (Fig. 56). La modernidad de la obra se encuentra en la simplicidad de la composición, que es plana y equilibrada. Se aprecia el elemento precolombino y rupestre en las formas que sirven de tramado en el interior de la figura circular.



Fig. 58.
Camino Sánchez
Serie S/T
1946
35.3x33.5 cm.
Colección
Delbarrio

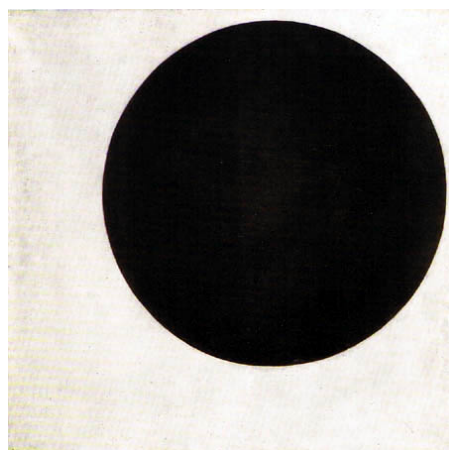


Fig. 59
Kasimir Malevich
Círculo Negro
1928
106x106 cm.
Fuente:
www.reproarte.com



Fig. 60.
Camino Sánchez
Serie S/T
Detalles
1946
35.3x33.5 cm.
Colección
Delbarrio

La xilografía titulada “Vindivil” (1967), actualmente forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Fig. 61). Si comparamos el grabado con las xilografías “Chicama” o “Chalán” del año 1968, deducimos que se trata de una obra realizada en el momento en el cual el artista acentúa el uso de formas orgánicas relacionadas con lo rupestre. Mientras Sabogal señala que el mate burilado sería un antecedente de la xilografía peruana, la obra del grabador trujillano, sugiere que dicho antecedente se encuentra en los petroglifos, en ese sentido, es preciso mencionar que el recurso de Camino Sánchez a dichas formas es original ya que son pocos los artistas de la época que hicieron lo mismo.

Volviendo a la descripción del grabado destacamos que es una obra no figurativa, con una composición simple y plana. La imagen, realizada en blanco y negro, tiene una silueta semejante a un mate cuya parte superior es más reducida que la inferior en la cual se distinguen varias secciones horizontales pero irregulares. En la sección superior se ven diseños geométricos, particularmente triángulos y líneas oblicuas relacionadas con el dibujo arquitectónico moderno y otras formas irregulares dentadas que reflejan un dibujo gestual. Luego de una comparación con los diseños Moche, Chavín y Nazca, no se han encontrado similitudes evidentes, más bien se distinguen en las secciones inferiores otras formas ovaladas que evocan elementos orgánicos similares a esqueletos de pescado, conchas marinas relacionadas con el Arte Rupestre (Fig. 62).

De manera amplia se observa que la obra no pretende ser de composición geométrica, sino que la figura principal es irregular. Lo geométrico se encuentra en el interior, particularmente en los triángulos de la parte superior, lo demás elementos son orgánicos.



Fig. 61
Julio Camino Sánchez
Título: Vindivil.
Técnica: Xilografía.
Dimensiones:
68.9x36.2 cm
Fuente: Moma.org



Fig. 62
Julio Camino Sánchez
Título: Vindivil.
Detalle
Fuente: Moma.org

La tercera obra que será objeto de nuestro análisis, se titula “Batán Chico” (Fig. 63) y es una xilografía con la cual el artista ganó el primero premio del salón de grabado del ICPNA en el año 1968. Nuevamente nos hallamos ante una composición simple y plana, donde se aprecia un círculo colocado al medio del formato sobre un fondo amarillo. En el interior de la circunferencia se perciben formas muy complejas y, a diferencia de “Vindivil”, en “Batán Chico” se distinguen con claridad algunos referentes de las culturas precolombinas como las volutas del arte Chavín y formas geométricas escalonadas. También se ven elementos ovalados e irregulares relacionados con el Arte Rupestre.

Ensayando una lectura de izquierda a derecha, se ve en el lado extremo de la izquierda, un círculo irregular que asemeja un sol, pero no geométrico sino orgánico del cual brotan tres brazos que se extienden hasta la mitad del círculo. En el brazo superior se ven formas escalonadas y triangulares diversas que recuerdan los frisos de Chan Chan, el brazo central presenta formas escalonadas que terminan en una circunferencia irregular y el brazo inferior contiene formas geométricas que recuerdan el elemento Chavín, los cuales tocan en el punto central inferior del círculo las letras “C” y “S” del nombre y apellido del artista. A partir de la mitad, la obra se resuelve hacia la derecha de la siguiente manera: la parte superior se convierte en una trama irregular orgánica, la sección intermedia se confunde en diversas

formas con patrones orgánicos y geométricos, finalmente, se aprecia en la parte inferior otros brazos con formas geométricas similares al estilo Chavín.

Si recordamos que el artista pintó un mural donde representó el origen del Imperio Inca en las figuras de Manco Capac y Mama Ocllo saliendo del Lago Titicaca y que tiene una serie del año 1969 titulada “Operación Ayar” (haciendo alusión a la leyenda de los hermanos que fundaron el Tahuantinsuyo), se sugiere que la preocupación por la formación de la nación fue un tema importante en su obra. Por ello, si consideramos que la historia peruana es un recorrido que brota del pasado remoto (rupestre), dando paso al nacimiento de las culturas precolombinas y que luego ambas tradiciones se vuelven a unir confundándose en la modernidad (en la cual, surge nuevamente el interés por lo ancestral), interpretamos que la obra analizada sugiere (por los motivos internos de la circunferencia y la composición de toda la obra), la formación de la peruanidad en la modernidad.



Fig.63
Julio Camino Sánchez
Batán Chico
Año 1968
Xilografía
Colección ICPNA
Lima

3.4.2. La composición moderna y el contenido precolombino

“Operación Ayar 4” (Fig.64), está fechada en 1969. En esta xilografía se ve una composición plana de tres esferas, dos grandes y una muy pequeña. Las esferas grandes están colocadas de la siguiente manera: una en la parte superior y otra en la inferior, tocándose ligeramente por el borde y sugieren la forma de un ocho. A diferencia de las obras anteriores, en la serie “Operación Ayar”, el artista abandona la composición mínima de un solo objeto para hacer dialogar varios elementos geométricos y orgánicos.

En la circunferencia inferior encontramos la cabeza estilizada de un animal que nos recuerda al perro peruano, el cual ha sido hallado en diversos entierros precolombinos del norte del país. La figura tiene un decorado con formas dentadas geométricas y orgánicas, donde el ojo está estructurado sobre la forma un ojo excéntrico o un sol brillante (motivo rupestre), en la mandíbula se puede apreciar la forma de una medusa o calamar sintetizado de estilo Chimú. En cuanto a la iconografía, el perro, muy similar al perro semihundido de Goya, parece ladrar o aullar a la luna y es posible que tenga como referencia la obra de Rufino Tamayo, quien por lo menos pintó tres versiones del “Perro ladrando a la luna”. Para el artista mexicano, el perro simbolizaba la irracionalidad del ser humano que generó el drama de la Segunda Guerra Mundial: “Yo expresé mi sentir con los perros: los perros ladrando la luna, los perros rabiosos, los perros entre la carroña, los perros amenazantes. Es decir, yo no pinté soldados ni batallas, expresé mi rabia por medio del perro” (Ávila, 2010:28).



Fig. 64
Julio Camino Sánchez
Operación Ayar 4
Años 1969
67x42 cm
Xilografía
Colección Delbarrio

Otro referente del recurso al arte precolombino en diálogo con lo moderno, proviene de la obra del pintor peruano Alberto Quintanilla (Fig. 65). En una entrevista concedida el 12 de setiembre de 2019, el artista declaró lo siguiente acerca de su oficio como grabador: “Yo me inicio desde muy joven en el grabado, puesto que los medios para grabar son más baratos... se trata de una técnica muy antigua. Nosotros tenemos grabadores como los artistas que elaboraron los mates del norte del Perú o grabados líticos como la piedra Raimondi”,

luego afirma que la temática precolombina siempre estuvo presente en su proceso creativo porque en sus grabados “tiene que entrar forzosamente todo lo que yo pienso sobre el arte prehispánico, porque ésa es la verdadera esencia que tenemos. Chimú, Nazca, Tiahuanaco, Inca, Moche, Chimú, Paracas y Wari. Esa es la raíz de nosotros los peruanos actuales”⁷⁹.



Fig.65
Alberto Quintanilla
La cara de mi pueblo
Año 1968
Fuente: Fotografía de
F. Villegas

Una de las imágenes recurrentes en la obra del artista cusqueño y que coincide con la obra “Operación Ayar 4” de Camino Sánchez, es la figura del perro ladrando a la luna (Fig. 66). Profundizando en el significado de dicho elemento, el artista declaró en una entrevista lo siguiente:

Según una historia peruana el perro se enamoró de la Luna y le rogó que viniera a él pero ella no pudo. Entonces el perro se propuso ir a verla pero se pregunta ¿cómo? ¿Volando? Entonces una noche pasa el milagro y el perro vuela y se va con la Luna y el mundo queda en tinieblas. Nueve meses después la Luna y el perro vuelven enamorados a la tierra, a las playas de Chan Chan y la Luna da a luz a los Chimus. Es un mito fantástico que me contaron. Son estas historias las que alimentan mi trabajo y mi creatividad⁸⁰.

Curiosamente, tanto Quintanilla, como para Camino Sánchez, hacen una relación entre el perro, la luna y las culturas del norte del Perú.



Fig. 66
Alberto Quintanilla
Perro enamorado de la luna
Óleo sobre tela
Fuente
<https://christianreynoso.lamula.pe/2010/07/09/suenos-diablos-y-perros-magicos-de-dos-cabezas-una-conversacion-con-el-pintor-alberto-quintanilla/christianreynoso/>
Recuperado el 22/06/2019

⁷⁹ Entrevista realizada el 12/9/2019, con ocasión de la exposición “Tres maestros, tres técnicas, Alberto Quintanilla, Carlos Llerena y Eduardo Moll” en el Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa, con ocasión de la 1era Bienal de Grabado de Arequipa. Fuente propia.

⁸⁰ Sueños, diablos y perros mágicos de dos cabezas: Una conversación con el pintor Alberto Quintanilla, en <https://christianreynoso.lamula.pe/2010/07/09/suenos-diablos-y-perros-magicos-de-dos-cabezas-una-conversacion-con-el-pintor-alberto-quintanilla/christianreynoso/>. Consultado el 09/06/2019.

La tercera esfera (considerablemente más pequeña y de diseño orgánico), se encuentra pegada al lado inferior derecho de la esfera superior y representa un astro que podría ser la luna. En la circunferencia que se halla en la parte más elevada de la composición vemos un personaje en posición hierática pero carente de indumentaria, en el interior de la figura hay diversas formas con patrones geométricos precolombinos y otros relacionados con las letras del nombre y apellido del autor. Las manos carecen de dedos y asemejan dos tablas rectangulares donde se ve formas geométricas, mientras que los pies tienen tres dedos cada uno. El rostro no denota ira ni miedo, los ojos, diseñados con círculos irregulares y contornos escalonados, tienen una expresión de inmovilidad o éxtasis. La posición del cuerpo es muy similar a los chamanes representados en el arte rupestre del valle de Chicama y expresa una actitud de adoración.

La composición de “Operación Ayar 4” constituida por círculos planos en cuyo interior se ven un animal que levanta la cabeza hacia la luna y un chamán que mira de forma hierática señala la tensión entre dos mundos; el natural caracterizado por la animalidad y el espiritual simbolizado por el chamán. La xilografía analizada, al estar estructurada con una composición geométrica plana y contener elementos del Arte Precolombino, así como referencias al Arte de Rufino Tamayo (especialmente aquel relacionado con la Segunda Guerra Mundial) y de Alberto Quintanilla, es una clara muestra de un Arte Peruano en diálogo con las inquietudes del hombre moderno.

“Operación Ayar 2” (Fig. 67), forma parte de la misma serie de la xilografía anterior. Nuevamente nos encontramos con una composición moderna, plana, donde se yuxtapone el círculo y el rectángulo con una trama que deje entrever la textura de la madera del taco.

En el elemento rectangular del lado izquierdo vemos un personaje sacerdotal, que a diferencia del chamán de “Operación Ayar 2”, está ataviado con un traje ceremonial y un tocado adornado con un sol irregular. Las manos (una de ellas sostiene un maíz) están en posición de adoración y hace referencia al “Dios de los báculos” de Tiahuanaco, pero si observamos la parte inferior del atuendo que a su vez contiene un tramado de formas geométricas y que termina en una forma semicircular, señalamos también una referencia a Naylamp, el personaje mitológico de la cultura Chimú. En la parte superior del rectángulo se ve una forma hipnótica que el artista recogió del arte óptico de Vasarely, haciendo una alusión a la experiencia visual del supuesto sacerdote.

En la circunferencia del lado derecho, apreciamos una forma idéntica a los grabados “Sin Título” del año 1946. Esto quiere decir que el artista siempre conservó una gráfica de síntesis donde se mezclan elementos de las culturas precolombinas con lo rupestre y la volvió

a utilizar en ese momento. En la forma circular se ven motivos como los peces o medusas sintetizadas de Chan Chan, en la parte inferior un brazo con una garra similar al brazo del “Dios de los báculos”, elementos dentados que sugieren el esqueleto de un pez, círculos irregulares con bordes escalonados a modo de rayos solares y la “S” de Camino Sánchez.



Fig. 67.
Julio Camino Sánchez
Operación Ayar 2
Años 1969
44x63 cm
Xilografía
Colección Delbarrio

Una mirada al conjunto de las obras escogidas (“S/T”, “Vindivil”, “Batán Chico”, “Operación Ayar 2” y “Operación Ayar 4”), se observa un recorrido plástico donde hay un desarrollo de la composición moderna y de la síntesis de las formas que se encuentran en el interior. En cuanto a la composición se ve un ordenamiento minimalista conformado por una sola forma plana (geométrica y orgánica), luego vienen las formas orgánicas (Vindivil, Chicama, etc.) para terminar en composiciones donde hay dos o tres formas geométricas dispuestas con sentido de proporción y equilibrio.

Con respecto a las síntesis de las formas, el artista mantiene algunos patrones de la serie de 1946, en los cuales se distinguen los motivos rupestres como las formas dentadas y los soles radiantes irregulares, pero también las formas sintetizadas precolombinas del pez y el ave provenientes de la cultura Chimú. En las obras posteriores, se aprecia el recurso a formas figurativas como el chamán del Arte Rupestre del valle de Chicama y el sacerdote que hace alusión al “Dios de los Báculos” o al personaje norteño “Naylamp”. Cabe señalar un detalle en las xilografías “Operación Ayar 2” y “Operación Ayar 4”, nos referimos a las esferas pequeñas que acompañan a los personajes protagonistas. En el caso del chamán, la esfera es orgánica y asemeja a la luna, en el caso del sacerdote la esfera es geométrica e hipnótica. Es curioso que el personaje primitivo esté relacionado con un diseño orgánico y el otro, (quien por su indumentaria representa un culto religioso más desarrollado), esté junto a una esfera moderna diseñada con efectos ópticos. Más allá de las posibles interpretaciones, se

observa que, en algunos casos el artista rellena el interior de las formas no sólo con formas precolombinas, sino que también modernas.

En resumen, lo dicho hasta ahora de la xilografía de Camino Sánchez, en contraste con sus antecedentes y el trabajo de “Apu-rimak” e Izcue, nos permite ensayar algunas conclusiones acerca de su integración entre lo precolombino y lo moderno.

Conclusiones

Retomando la hipótesis inicial por medio de la cual se pretende demostrar que “Camino Sánchez integró en su xilografía el arte del Perú Antiguo (Arte Rupestre y Precolombino) con lo Moderno desde una perspectiva de interculturalidad”, procederemos a desarrollar nuestras conclusiones destacando su contexto, (particularmente sus referentes inmediatos), luego propondremos una reflexión sobre el enfoque más adecuado para hacer una lectura de la xilografía del artista, poniendo énfasis en su “Vertiente Experimental”, con la intención de analizar la forma en que realizó la integración entre lo Precolombino y lo Moderno.

En el proceso del artista hubo antecedentes en la construcción de un arte peruano moderno como Francisco Laso, Teófilo Castillo y José Sabogal, pero también referentes inmediatos entre los cuales destacaron Elena Izcue, Alejandro González Gamarra (Apu-Rimak) y Eduardo Moll.

Luego de hacer las comparaciones con dichos artistas, se concluyó que hubo correspondencias importantes: Elena Izcue introdujo lo precolombino en la modernidad a través del diseño textil, la confección de cuadernos para la enseñanza artística en las escuelas y la propuesta de bodegones cubistas con objetos andinos. Camino Sánchez hizo algo análogo a través la serie “Operación Ayar” y la serie “S/T” de 1946, también editó varios cuadernos para la enseñanza del Arte Peruano y realizó obras, como “Bella Aurora” del año 1963, con evidentes formas geométricas. Por otro lado, Apu-Rimak busco lo peruano contemporáneo pintando motivos precolombinos y andinos acudiendo al surrealismo y al cubismo. Del mismo modo, Camino Sánchez elaboró motivos precolombinos y los introdujo en formas geométricas modernas. Finalmente, las composiciones geométricas abstractas con títulos andinos de Eduardo Moll, son muy parecidas a las realizadas por Camino Sánchez en la década de 1960 (ver por ejemplo “Chicama” Fig. 35).

Sin embargo, también hay diferencias sustanciales que hacen de Camino Sánchez un artista original, nos referimos a la manera particular en que hizo este diálogo entre lo precolombino y lo moderno, recurriendo además al elemento rupestre. Mientras Elena Izcue

se concentró en el diseño textil aislando motivos precolombinos y repitiéndolos a través de series ordenadas, Camino Sánchez aisló elementos precolombinos, pero los introdujo en formas geométricas a través de una composición moderna. Mientras Apu-Rimak hizo una fusión donde el tema andino se diluye en la obra surrealista o cubista, Camino Sánchez hizo una yuxtaposición de formas donde lo precolombino y lo moderno son distinguibles (Ver fig. 67). Otra gran diferencia con Izcue y Apu-Rimak, es que el artista trujillano acudió al elemento rupestre peruano, nos referimos a diseños que nos permite dilucidar un interés por las fuentes previas a las culturas desarrolladas (Chavín, Tiahuanaco, Moche o Chimú), para tomar contacto con las raíces creativas primigenias. El interés por lo rupestre coincide con la inquietud moderna (particularmente del Ancestralismo), de buscar lo esencialmente humano y por lo tanto el fundamento de un lenguaje universal. Pero a diferencia de Eduardo Moll, quien hace composiciones geométricas modernas con guiños andinos, el artista norteño introduce motivos rupestres combinados con elementos extraídos de culturas precolombinas posteriores, todo ello organizado a través de una composición geométrica moderna.

A partir de lo que venimos diciendo concluimos que se necesita una clave de lectura adecuada para interpretar la integración que hizo Camino Sánchez entre lo precolombino y lo moderno. La dificultad que implica la reflexión teórica sobre el arte latinoamericano (y en este caso peruano) es que son pocas las teorizaciones locales y por el otro, toma tiempo en que el arte revele el espíritu de su época, esto lo advertía Juan Acha hace varias décadas (Acha 1979:113).

La necesidad de integración de diferentes tradiciones suscitó la reflexión acerca de la heterogeneidad y la homogeneidad realizada por Aníbal Quijano. El autor peruano afirmaba que “toda idea de totalidad implica que el todo y las partes corresponden a una misma lógica de existencia. Es decir, tienen una homogeneidad básica que sustenta la consistencia y la continuidad de sus relaciones” (Quijano 2014: 298). Sin embargo, el problema está en que las explicaciones universales de la realidad y los sistemas políticos occidentales fueron propuestas de tal manera que anularon las identidades particulares a través de la colonialidad⁸¹, trayendo el problema del totalitarismo occidental, por ello, afirma la necesidad de una relación de reconocimiento de la identidad del otro desde la idea de heterogeneidad.

En la tensión entre la homogenización y la defensa de la propia identidad (heterogeneidad), se producen procesos de mestizaje, aculturación y transculturación, en los cuales van surgiendo nuevas expresiones estéticas. Las nociones de transculturación y

⁸¹El colonialismo es el dominio de una nación sobre otra a través de la fuerza militar y política, mientras que la colonialidad es el dominio a través del imperialismo económico y mediático.

heterogeneidad, lo moderno y lo contemporáneo, son de ayuda para comprender las expresiones estéticas de las periferias, porque las diversas identidades culturales tienden a construir imaginarios que los vinculan a su tradición artística, por ello, en este contexto surge la pregunta sobre el modelo de integración entre lo precolombino y lo moderno que realizó Camino Sánchez a través de su xilografía.

Una vez hechas las comparaciones y observaciones respectivas, deducimos que en la “Vertiente Experimental” de Camino Sánchez se encuentra un trabajo de integración entre lo rupestre, lo precolombino y lo moderno, donde se aprecian composiciones modernas con un protagonismo del círculo y el rectángulo que contienen elementos con diseños precolombinos, por ello es preciso hacer una interpretación de las obras desde conceptos que aborden el encuentro entre culturas, destacándose entre ellas las ideas interculturalidad y yuxtaposición. Donde la interculturalidad, según Fidel Tubino es “la apropiación selectiva y crítica de lo que mi interlocutor cultural me ofrece, de asumir una actitud activa que me permita reestructurar lo propio, autotransformarlo reflexivamente, escogerlo y reinventarlo” (Tubino 2002:74) y en ese sentido, la afirmación de la tradición propia se realiza a través de la yuxtaposición, donde se conservan y se disponen varias formas sin fusionarse.

La interculturalidad es una relación entre culturas que incluye las ideas de mestizaje, aculturación y transculturación. Pero en el sentido al cual se refiere Tubino, nos referimos a un diálogo en igualdad de condiciones, por ello, es preciso hacer distinciones. El mestizaje, que fue una idea muy presente en Sabogal, está vinculado a la idea de raza y de procreación por parte de progenitores de diferentes etnias. A nivel cultural, el mestizaje fue un proceso de asimilación de las costumbres españolas y la lengua castellana por parte del aborigen. En este sentido, el mestizaje en el Perú, significó una relación en la cual lo indígena se subordinó al elemento hispano, esta idea se percibe en la teoría de la síntesis viviente, en la cual sucede “la asunción hecha por los elementos hispano-católicos, de los elementos biológicos, telúricos y culturales existentes en el Perú al tiempo de la conquista” (Belaúnde 1983:266).

Finalmente, el mestizaje implica una mezcla donde el resultado final es diferente a los actores que entraron en diálogo inicialmente, por ello podemos decir que lo peruano ya no es inca ni español, sino una mezcla de ambas donde es muy difícil hacer distinciones precisas. Como veremos más adelante, en la obra de Camino Sánchez, es posible diferenciar y separar los elementos precolombinos de los modernos, por ello sostenemos que el concepto de mestizaje (relacionado con la idea de mezcla) no se ajusta en este caso.

El mestizaje implica un proceso de aculturación, porque en el transcurso del tiempo sucede la pérdida de elementos propios y la adaptación a los cánones de la cultura dominante. Cómo ya se ha mencionado, José María Arguedas hablaba de mestizaje, pero al nivel cultural

prefirió usar el término aculturación porque afirmaba que el indio, al ser educado en castellano, fue asimilado a la cultura occidental con la consecuente pérdida de su tradición y autoestima. Esta idea también ha sido sostenida por Luis Mujica Bermúdez (Mujica 2002:2). Si en la aculturación el vencido pierde su propia identidad y asume lo ajeno, entendemos que el término no es el más preciso para aproximarse a la obra de Camino Sánchez porque en su trabajo de recuperación de diseños precolombinos y rupestres, no se percibe una pérdida de los mismos sino la puesta al día de una estética que tiene mucho que aportar a lo moderno.

Otra clave de lectura del encuentro entre culturas es la transculturación, la cual viene a ser la adopción acelerada de una cultura dominante y más desarrollada. Según David Sobrevilla, la diferencia estaría en que mientras la aculturación es “el proceso por el cual una cultura dominada recibe pasivamente ciertos elementos de otra” (Sobrevilla 2001:21), la transculturación termina en una nueva expresión en la cual se reconocen los elementos de una y de la otra cultura.

Considerando las ideas anteriormente expuestas, se puede decir que en la obra de Camino Sánchez no hubo mestizaje porque se percibe la confluencia de elementos de diferentes tradiciones en igualdad de condiciones, donde no se ve mezcla o fusión, porque los elementos indicados son claramente reconocibles en las obras (Ver “Operación Ayar 2”, fig. 67), de tal manera que es posible hacer una descomposición de dichos diseños aislando lo precolombino de lo moderno.

Por otro lado, si las composiciones de formas geométricas modernas sirven de marco para lo precolombino, se percibe un trato de lo moderno en sintonía con la propuesta de Quijano, en la cual, la totalidad que homogeniza se presenta de modo general y no unilateral, reuniendo los elementos heterogéneos sin forzarlos innecesariamente. Por ello es difícil dilucidar si en la obra de Camino Sánchez solamente hay procesos de aculturación y de transculturación. Si bien hay un resultado nuevo que surge como el fruto de una asimilación de elementos externos, no resulta evidente si el artista asume las formas modernas usando la iconografía precolombina o si moderniza lo precolombino, por ello es que preferimos afirmar que se trata de una obra intercultural. La idea de interculturalidad expresa el ejercicio que hace Camino Sánchez de relacionar elementos modernos y precolombinos sin que haya subordinación o dominio del uno sobre el otro. Si bien, la interculturalidad se relaciona con el diálogo entre actores vivos, ello no quiere decir que no pueda haber relaciones entre la tradición antigua con lo moderno, porque dicha tradición puede estar viva en el artista, en ese sentido, se trata de la cultura viva en la memoria de un sujeto que se encuentra en un entorno moderno. En ese sentido: “interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a

lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios” (García Canclini 2004 :15).

La creación de una obra intercultural se aprecia en el nacimiento de nuevas formas artísticas, pero como anotaba Acha, recordando que las aproximaciones latinoamericanas no llegan a resolver los binomios teoría-práctica, imagen-idea y percepción-concepto, es preciso ensayar una perspectiva estética, esto es, la correcta disposición de la materia en el tiempo y el espacio según los criterios de armonía y proporción, desde la idea de interculturalidad, la cual, “debe encontrar la forma de trabajar conjuntamente los tres procesos en que esta se trama: las diferencias, las desigualdades y la desconexión” (García Canclini 2004:45).

Por ello, pensamos que una propuesta estética intercultural que respete las formas originarias se puede expresar en el principio de la yuxtaposición donde lo peruano se moderniza o, mejor dicho, se hace contemporáneo, y lo moderno adquiere una expresión peruana.

La yuxtaposición en las artes es poner un elemento plástico junto al otro donde “es preciso que exista un elemento unificador coherente” (Fernández Chiti, 2003:524). El elemento unificador utilizado por el artista son los aspectos formales donde integra los elementos señalados a través de los criterios de proporción, composición y color.

Una perspectiva diacrónica⁸² nos permite además establecer que en la obra estudiada hay una búsqueda de un Arte Peruano Contemporáneo donde el artista recurre al pasado precolombino para hacer una propuesta moderna. Para ello es preciso establecer algunos criterios anotados por Rebaza Soraluz, cuando se refiere a lo moderno, el modernismo, la modernización y lo contemporáneo. Lo moderno está relacionado con el modelo cultural nacido a causa de la Ilustración, la modernización es la acción que busca la realización del modernismo, el modernismo es la expresión cultural de la modernidad y lo contemporáneo, no es tanto una expresión que se da en simultáneo con otras sino una propuesta que adquirió la condición de vigencia en su momento histórico, como diría Rebaza Soraluz “el término se aplica más bien como sinónimo de “vigente” en un sentido estético” (Rebaza Soraluz 2017:20).

El problema a plantearse es acerca de lo vigente, lo que está vivo y en ese sentido, si el modernismo es lo contemporáneo. En el periodo de tiempo en el cual Camino Sánchez desarrolló su obra experimental (década de 1960), el modernismo en el arte estaba caracterizado por la Abstracción, tanto lírica como geométrica, por eso, ser contemporáneo,

⁸²Recordando que lo diacrónico es la relación de hechos en el tiempo, consideramos que una obra de arte no sólo puede ser estudiada en comparación con sus contemporáneos (estudio sincrónico) sino que además con sus antecedentes y referentes históricos.

estar vigente, era ser abstracto. La mayoría de los artistas (salvo aquellos que tomaron la decisión de quedarse en el pasado cultivando temáticas y técnicas clásicas), desearon estar en sintonía con el espíritu de su tiempo, sin embargo, la pregunta para un creativo de la periferia era como hacerse presente en la modernidad en consonancia con su tradición cultural. Ser contemporáneo en el arte es trabajar el tema vigente (ver por ejemplo los obreros que pintó Honoré Daumier en la época de la Revolución Industrial), con el lenguaje estético propio del momento (como los carteles Pop que Andy Warhol produjo durante el auge del consumismo norteamericano). En el Perú, Sabogal buscó ser contemporáneo (vigente) utilizando un lenguaje moderno para pintar motivos peruanos, (en su obra se observan influencias de pintores modernos como Fernando Fader, Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada Camarasa), por eso no representó al personaje precolombino ni al virreinal acudiendo a un lenguaje barroco, ni al republicano desde el romanticismo o el academismo decimonónico, sino al peruano de las primeras décadas del siglo XX proveniente de la costa y de la sierra (indios, negros y mestizos) con una pintura de pincelada gruesa, expresionista y una composición propia del modernismo. Camino Sánchez buscó la modernidad con una composición en sintonía con la Abstracción Geométrica, pero además acudiendo al pasado remoto.

A diferencia de sus coetáneos, quienes rescataron los Inca o lo Pre inca, Camino Sánchez ensayó a través de su “Vertiente Experimental” una modernidad trayendo al presente una iconografía más remota aún, nos referimos a lo rupestre. Si bien en la década de 1950 en adelante, Szyszlo acudió al Ancestralismo inspirado en los arquetipos de Jung a través de la figura del Tótem, las mesas sacrificiales como motivos primigenios presentes en todas las culturas y el arte de las culturas Paracas, Chavín y Chancay, buscando con ello, ir a las fuentes de lo humano y lo peruano para ser contemporáneo, Camino Sánchez hace un recorrido original porque acudió a lo rupestre, destacando las formas orgánicas y el chamán, pero sacando sus diseños no de elucubraciones psicológicas que estaban en sintonía con una Abstracción Lírica de corte Surrealista sino de restos arqueológicos reales (como el Chamán del Valle de Chicama) que estaban en conexión directa con los diseños Pre incas.

Tampoco se aprecia una intención de contemporaneidad ilustrando temas modernos (como los personajes de Sabogal), sino trabajando motivos precolombinos y rupestres. Por ello, si recordamos las apreciaciones de Rodríguez Saavedra, que en la obra del artista se cumple “la expresión de lo autóctono en el lenguaje contemporáneo” (Rodríguez, 1963:11), se ve una clara opción por introducir una iconografía precolombina elaborada bajo formas sintéticas situadas en campos geométricos a través de la composición moderna. De esta manera, lo precolombino se hace moderno sin perder su forma original.

Todo ello se aprecia en las xilografías de Camino Sánchez, quien dijo que (tal vez de manera intuitiva): “nuestro país tiene una historia muy valiosa, la labor de las culturas aborígenes y el enriquecimiento de la yuxtaposición de lo occidental”⁸³, pero se trata de una combinación, donde la referencia al pasado hace que se afirme la identidad cultural porque “al familiarizarnos con nuestros repertorios iconográficos precolombinos contribuiremos con su valoración como patrimonio cultural y daremos a las artes visuales peruanas una razón indudable para prolongar hacia el pasado las raíces de su contemporaneidad” (Munive, 2018: s/p).

⁸³“Exposición de Arte Popular Peruano abrieron en Insula”, en *El Comercio*, Lima, 27/08/1964, p. 3.

Cronología

1914.

Camino Sánchez, nace el 9 de enero en la ciudad Trujillo, Perú. Su padre Guillermo Camino, trabajó a lo largo de 38 años en el diario *La Industria*, realizando funciones de tipógrafo, corrector, impresor y administrador.

1925

A causa de las lluvias que inundaron la ciudad, la familia Camino se refugia en las instalaciones del diario *la Industria*. Allí es donde el futuro artista toma contacto con el mundo de la gráfica. 1928

A los 14 años de edad se inicia de manera autodidacta en la xilografía. Publica algunas ilustraciones en el Diario *La Industria*.

1932

Entre el 7 y el 11 de julio, sucede la Revolución de Trujillo. Obreros y campesinos liderados por miembros del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), se rebelaron contra el gobierno del General Sánchez Cerro, exigiendo la liberación de su fundador Víctor Raúl Haya de la Torre. El gobierno aplastó la rebelión, la cual tuvo un saldo aproximado de cinco mil muertos. Horrorizado por la violencia de esos días, el joven Camino Sánchez decide mantenerse al margen de la política por el resto de su vida.

1933

José Sabogal es nombrado director de la ENBA.

1934

Realiza su primera exposición individual en las instalaciones del Club Central de Trujillo, a los pocos meses haría una segunda muestra en la Escuela Taller San Antonio de la misma ciudad. Desde los inicios de su actividad artística es promovido por José Eulogio Garrido, escritor, periodista y estudioso del folclore peruano, director del Museo Arqueológico de la Universidad nacional de Trujillo, director del diario *La Industria* de Trujillo y participante activo del Grupo Norte, donde interactuó con Antenor Orrego, César Vallejo, Macedonio de la Torre y Haya de la Torre.

1935

César Moro inaugura la primera muestra Surrealista en el Perú.

1936

Inicia sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), dirigida en ese momento por José Sabogal. En ese entorno conoce a Camilio Blas y Julia Codesido. Luis Fabio Xamar escribe en *La Prensa* de Lima sobre la llegada del artista a la capital.

1937

Se realiza el I Salón de Artistas Independientes, como una facción contraria al grupo indigenista liderado por José Sabogal.

1939

El artista es premiado con el tercer lugar del salón de Grabado de Valparaíso (Chile).

Realiza la xilografía “Mansichera” de claro estilo Indigenista.

1940

Entre las xilografías de corte Indigenista produce la obra “Recluta PERV”, haciendo referencia directa a la pintura “El Recluta” de su maestro José Sabogal.

1941

Conflicto armado entre Perú y Ecuador.

1942

Camino Sánchez culmina los estudios en la ENBA.

1943

Ilustra la carátula del N.9 de la *Revista Folklore*. Trabaja como profesor de arte en el Colegio Nacional Pedro A. Labarthe, promoviendo entre sus alumnos el cultivo de la Xilografía (*La Crónica* 18enero 1943, p.6).

José Sabogal es destituido como director de la ENBA por haber aceptado la designación de un docente por parte del Estado.

1944

Enseña dibujo técnico y diseño industrial con motivos precolombinos a través del curso de Iniciación Técnica y Trabajo Manual en el colegio José Granda del Rímac. Publica dos cuadernos de enseñanza titulados: “El Arte Peruano en la Escuela”.

1945

Ricardo Grau es nombrado director de la ENBA hasta 1949, orientando la enseñanza en dicha casa de estudios hacia la modernidad.

1946

En el mismo año en que María Reiche inicia sus investigaciones de la Líneas de Nazca, elabora xilografías no figurativas y precolombinas, también realiza su primera exposición en el ICPNA de Lima.

En ese año realiza la serie “Sin Título”, conformada por seis obras circulares cuyos tectos utilizará en la década de 1960. En ese mismo año aparecen las primeras xilografías que hacen referencia al arte precolombino como “Pelícano” y “Meduza”.

1947

Exposición de Xilografía, Trujillo. Exposición de xilografía en el ICPNA de Lima. Medalla de Plata de la Municipalidad de la Victoria por su labor artística.

Fernando De Szyszlo realiza su primera exposición en Lima.

1948

Expone en la Casa de la Cultura Ecuatoriana como parte de la delegación peruana que tenía como misión acercar a ambos países.

Ugarte Eléspuru, trae la primera prensa de grabado a la ENBA.

1952

Publica “Electricidad” y “Juguetes de Madera” para la enseñanza media.

1956

Realiza los murales en la Gran Unidad Escolar Bartolomé Herrera, los cuales tienen una dimensión de 120 metros. (Ver Fig. 23 y 24)

Fallecimiento de José Sabogal en la ciudad de Lima.

Ugarte Eléspuru es nombrado director de la ENBA hasta 1970.

1958

Camino Sánchez pinta nuevos murales en la Gran Unidad Escolar Ricardo Bentín.

Se realiza el I Salón de Arte Abstracto Peruano.

1959

Participa de la muestra “Diez Grabadores Peruanos del Instituto de Arte Contemporáneo en Lima.

1960

Participa del Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía en la República Argentina.

Produce sus xilografías “Sin Título” inspiradas en los “Niños” de Diego Rivera.

1962

Participa en la Bienal de Xilografía de Madrid

1963

Carpeta “Imaginería de Ayacucho”.

Participa en la 1era Bienal Interamericana de Grabado de Santiago de Chile

1964

Participa en la bienal de Tokyo. Carpeta “Máscaras de Danzas”

1965

Participa en las bienales de Sao Paulo y en la XILON IV en Geneve, Italia. En la Galería Sol de Lima expone veinte xilografías de estilo abstracto. Participa en la muestra “Grabadores Peruanos Contemporáneos” del ICPNA, Lima. Carpeta sobre el “Mate Burilado”

1966

Participa por segunda vez en la Bienal de Sao Paulo. También expone en el Club de la Estampa de Buenos Aires. Participa del II Salón de Grabado de ICPNA, Lima.

1967

El MOMA adquiere la xilografía “Vindivil”, obra de nuestro artista. Obtiene el tercer lugar del III Salón de Grabado del ICPNA. Exposición de grabados “Cultura y Libertad” en Lima.

1968

Camino Sánchez experimenta exponiendo en la Galería “Quartier Latin” de Lima, tacos originales intervenidos, la muestra genera una polémica acerca de los límites entre el grabado, la pintura y la escultura. En octubre de ese mismo año gana el primer premio del IV Salón de Grabado del ICPNA. Participa de la I Bienal Internacional de Grabado del Club de la Estampa de Buenos Aires.

Golpe de Estado, con Velazco Alvarado se inicia la dictadura militar de inspiración marxista.

1969

Nuestro artista realiza las series de xilografías “Astronautas” y “Operación Ayar”. En ese mismo año, Neil Amstrong llega a la luna.

1970

Participa en la I Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico. Participa de la Exposición Panamericana de Artes Gráficas, Museo de la Tertulola, Colombia.

Muestra Internacional de la Xilografía Contemporánea en Steccata, Italia. Participa de la II Bienal Internacional de Grabado del Club de la Estampa de Buenos Aires.

Carpeta sobre el “Toro de Pucará”.

1971

Participa de la Muestra Internacional de la Xilografía Contemporánea en Bologna, Italia.

1972

Muestra Internacional de la Xilografía Contemporánea, Faenza, Italia.

Participa en la II Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico. Exposición Internacional de Xilografía Contemporánea América -Europa - Oriente del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Muestra Internacional de la Xilografía Contemporánea, Milán, Italia.

1973

Muestra Internacional de la Xilografía Contemporánea, Ravena, Italia.

1974

Participa en la III Bienal de Grabado de Puerto Rico con las xilografías “Perico”, “Paloma” y “Cañan”.

Exposición “Nueve Grabadores Peruanos” en Montevideo, Uruguay.

1975

Joaquín López Antay gana el Premio Nacional de Fomento de Cultura. La premiación fue muy cuestionada, debido a que fue otorgada a un artista popular.

1979

Participa en la IV Bienal de Grabado Latinoamericano, con la Xilografía “Objetivo PU-2”.

1983

Participa en la VI Bienal de Puerto Rico, también en la I Bienal de arte de Trujillo.

1984

Exposición por sus 50 años de actividad artística en la Galería de Arte SOL.

1985

Participa en la II bienal de arte de Trujillo.

2000

La Municipalidad de Lince de otorga el Diploma de Honor por sus 65 años de actividad artística y docente.

2005

Exposición retrospectiva en la Sala Belisario Suárez del Museo de Sitio del Parque Reducto de Miraflores, Lima.

2007

Fallece en Lima el 20 de noviembre.

BIBLIOGRAFIA

Agapito A. (2005). *Huellas del Grabado Peruano* (Informe de Investigación para optar por el Grado de Magister en Humanidades). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Acha, J. (1979). *Arte y Sociedad Latinoamericana*. México. Fondo de Cultura Económica.

Altmann, Philipp (2020), *Arte e interculturalidad, o: ¿puede ser el arte intercultural?*, en Interculturalidad y artes, derivas del arte para el proyecto intercultural. Guayaquil, Universidad de las Artes.

Ávila, N. (2010). *El Arte Cósmico de Tamayo*. México DF. Editorial Praxis.

Basadre, J., (1979). *Perú, problema y posibilidad*. Lima. Banco Internacional del Perú.

Basadre, J. (2003). *Memoria y destino del Perú*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bayón, D. (1980). en *América Latina en sus artes*, México d.f., Siglo veintiuno editores.

Belaúnde, V.A. (1983). *Peruanidad*. Lima. Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial del Banco Industrial del Perú.

Blum Sigwart (1970), texto para el catálogo Club de la Estampa, Buenos Aires.

Buntinx, G. (1994). *El Indio Alfarero como construcción ideológica-variaciones sobre un tema de Francisco Laso*, en Historia e identidad en América: visiones comparativas XVII Coloquio internacional de Historia del Arte. Tomo III. Ciudad de México, UNAM.

Campana C. (1995). *Arte Chavín, análisis estructural de formas e imágenes*. Lima. Universidad Nacional Federico Villarreal.

Castrillón A. (2002). *De Abstracciones. Informalismos y otras historias*. Lima. Editorial ICPNA.

Cirlot, J.E. (1965). *El Espíritu del Arte Abstracto*. Barcelona. Editorial Labor.

Clifford, J., (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona. Gedisa.

Contreras C., Cueto M. (2004). *Historia del Perú Contemporáneo*. Lima. IEP Ediciones.

Di Franco, C. (2016). *Un palacio para el presidente: El Salón Ayacucho (1924). Identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía*, (Tesis para optar al grado de Magíster en Historia del Arte). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Emé, G., (2017). *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico arqueológico en su obra, 1935-1965*, (Tesis para optar al grado académico de Magister en Historia el Arte). Pontifica Universidad Católica del Perú, Lima.

Estabridis R., (2002). *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico, (siglos XVI y XIX)*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

Franco, C., (2003). *Arte Geométrico, análisis y tendencias de su desarrollo plástico*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Granada.

Fernandez Chiti, J. (2003). *Diccionario de Estética de las Artes Plásticas*. Buenos Aires. Condorhuasi.

Fernández, A. (1995). *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950*. Lima. José Abel Fernández.

García Canclini, N., (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona. Gedisa.

García Calderón, V., (1926), Prologo. En Izcue, E. *El Arte Peruano en la Escuela*. (p. 5). París. Editorial Excélsior.

Guffroy, J., (1999), *El arte rupestre el antiguo Perú*, Lima, IFEA.

Guffroy, J., (2009), *Imágenes y paisajes rupestres del Perú*, Lima, Fondo Editorial de la USMP.

Habermas, J., (1998). Modernidad versus postmodernidad, en José Picó (Ed) en *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

Haya de la Torre, V., (1985), *El Antimperialismo y el APRA*, Lima.

Huiza, Palacios y Valdizán, (2007). *El Perú Republicano, de San Martín a Fujimori*, Lima, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

Hughes, R. (2001), *Visiones de América, La Historia Épica del Arte Norteamericano*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Instituto Cultural Peruano Norteamericano (1968), texto para el Catálogo de la *IV Salón Nacional de Grabado*, Lima, ICPNA.

Izcue, E. (1926). *El Arte Peruano en la Escuela*. París, Editorial Excélsior.

Izcue, E. (1929). *El arte peruano en la escuela - II*. París, Francia, Editorial Excélsior.

Kogan J. (1986). *Filosofía de la Imaginación. Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*. Buenos Aires. Ediciones Paidós.

Koun, E., Gutiérrez, R., Gutiérrez, R., Visuales., G. (2009). *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima, Universidad San Martín de Porres.

Kusunoki, R (2017), *Ignacio Merino, pintor de historia 200 años*. Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima.

Laso, F., (2003), *Aguinaldo para las Señoras del Perú y otros ensayos, 1854-1869*, Lima. IFEA.

Lauer, M., (1976), *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Lima. Mosca azul editores.

Lauer, M., (1997), *Andes imaginarios, discursos del indigenismo 2*, Lima. Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Lefort, D. y Villegas, F. (2017), *César Moro, Obra Plástica*, Lima, Academia Peruana de la Lengua.

Manrique, J. (1980). Identidad o modernidad. En D. Bayón (Ed.). *América Latina en sus Artes*(pp.19-33). México d.f.: Siglo XXI Editores.

Majluf, N. (1994). El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. En G. Curiel, R. González y J. Gutiérrez (Eds.) *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas* (pp. 611-628).

Majluf, N., (1995). “*The Creation of the Image of the Indian in 19th-century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*” (Tesis doctoral). University of Texas at Austin, Austin.

Majluf, N. y Wuffarden L., (1999), *Elena Izcue, el arte precolombino en la vida moderna*. Lima. MALI.

Majluf, N. y Wuffarden L., (2013), *Sabogal*. Lima. MALI.

Maríategui, J. C., (1985). *El artista y la época*. Lima. Biblioteca Amauta.

Maríategui, J. C., (1986). *7 Ensayos de la Realidad Peruana*. Lima. Biblioteca Amauta.

Miró Quezada Garland L. (1966). *Arte en Debate*. Lima. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería.

Morris, R., (1981), texto para el catálogo de la muestra *Raíces prehispánicas en la plástica peruana*, Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Munive, M., (2009). *Eduardo Moll, contrapunto emocional, retrospectiva 1950-2008*, Lima, ICPNA.

Munive, M., (2015). *Carlos Bernasconi, antología xilográfica 1953-2015*, Lima, ICPNA.

Munive, M., (2018). *Texto curatorial de la muestra: Notas de Campo, Proyecto Rupestre Contemporáneo*, Arequipa, Centro Cultural Peruano Norteamericano.

Palacios, C. y Kusunoki, R., *Orozco, Rivera, Siquieros, Modernidad en México 1910-1966*, Lima, MALI.

Pacht, O., (1993), *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Editorial.

Pereira, E., (1965). *Presentación de la muestra Camino Sánchez*, Solisol, Lima.

Quijano, A. (2014), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, CLACSO.

Read, H. (1975), *Imagen e Idea*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Rebaza, L., (2017), *De ultramodernidades y sus contemporáneos*, Lima, Fondo de Cultura Económica.

Rénique, J. (2015), *Imaginar la Nación*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Ramón, J. (2014), *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima (1910-1940)*. Lima, Municipalidad de Lima, Sequilao.

Rodríguez J. y Tineo G. (2018), *Operación Ayar, la xilografía de Julio Camino Sánchez*. Arequipa, Fondo Editorial de la Universidad Católica San Pablo.

Romera, A. (1980). Despertar de una conciencia artística (1920-1930). En D. Bayón (Ed.). *América Latina en sus Artes* (pp.19-33). México d.f.: Siglo XXI Editores.

Romero, S., (2015), *APU-RIMAK-Alejandro González Trujillo (Apurímac, 1900-Lima, 1985)*, (Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del Arte Peruano y Latinoamericano), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Ruiz Durand J. (2004). *Introducción a la iconografía andina I*. Lima, IDESI/DID.

Tello, J., (2005), *Paracas, primera parte*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Tubino, F. (2002). Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades. En A.A.V.V. *Interculturalidad y política, desafíos y posibilidades*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos.

Ugarte Eléspuru J.M. (1963). *Presentación de la carpeta de grabado de Julio Camino Sánchez, "Arte del Perú"*. Lima.

Ugarte Eléspuru J.M. (1965). *Presentación de la carpeta de grabado de Julio Camino Sánchez, "El Mate Burilado"*. Lima.

Ugarte Eléspuru, J. M. (1979). *Presentación de la muestra "Paisajes Costeños"*, Lima, Galería Enrique Camino Brent.

Velásquez, C. (1944). Palabras de presentación. En J. Camino Sánchez. *Cuaderno de Dibujo. Arte Mochica*. Lima Perú. s/p.

Villegas F., (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Lima. Asamblea Nacional de Rectores.

Villegas F. (texto inédito). *Acuarelas. El proyecto inédito de José Sabogal y su escuela. La Colección del Instituto de Arte Peruano (1931-1973)*.

Yllia, M.E., (2006). El mate mestizo de José Sabogal. En Carpio, Kelly (edit) *El fruto decorado. Mates burilados del Valle del Mantaro (siglos XVIII - XX)* (pp. 45-55). Lima: URP, ICPNA.

Yllia, M. (2018). Consolidación y auge de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1956-1973). En A.A.V.V. *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, Centenario (1918-2018)* (pp.157-207). Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.

Páginas Web

Amat, H. (2013), *El mestizaje racial y cultural en el Perú*. en <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7901/6876>.

Consultado el

Arguedas, J. (1967), *El Indigenismo en el Perú*. en https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/00_CCA/Articulos_CCA/CCA_PDF/032_ARGUEDAS_El%20indigenismo_en_el_Peru.pdf. Consultado el 9/6/2019)

Corcuera, V. y Echevarria G. (2010). *Geoglifos en las lomas costeras de Cerro Campana, valles de Chicama y Moche. Informe Preliminar*. Sitio Web de la Asociación Peruana de Arte Rupestre (APAR). en:

<https://sites.google.com/site/aparperu/home/reportes-articulos-reports-articles/goeglifos-cerro-campana>. Consultado el 9/6/2019.

Hostnig, R. *Macusani y Corani, repositorios del Arte Rupestre Milenario en la Cordillera de Carabaya, Puno-Perú*. En: <https://www.rupestreweb.info/macusani.html>. Consultado el 9/6/2019.

Feria, F. y Lince, R., *Arte y grupos de poder: el Muralismo y la Ruptura*. En: https://www.researchgate.net/publication/262740066_Arte_y_grupos_de_poder_el_Muralismo_y_La_Ruptura. Consultado el 1/6/2019

Mujica, L, *Aculturación, inculturación e interculturalidad*. En: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Luis%20Mujica.pdf>. Consultado el 21/09/2019.

Ortiz, F., *Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba*. En: http://www.fundacionfernandoortiz.org/downloads/ortiz/Del_fenomeno_social_de_la_transculturacion.pdf. Consultado el 21/09/2019.

Sobrevilla, D., *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*. En:

<https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Transculturacion%20y%20heterogeneidad.pdf>.

Recuperado el 1/6/2019.

Artículos de periódicos y revistas

“Abren el IV Salón Nacional de Grabado” (1968). *Correo Magazine*, suplemento de *Correo*, 25 de setiembre, p. 4.

Blum, S., (1968). “Apuntes marginales sobre el arte”, en *Liberio Badii: dibujos año 1945: “apuntes de viajes”*, 4– 22. Buenos Aires, 1968.

Camino Sánchez, Julio. “Las lluvias del 25”, en *La Industria*. Trujillo 8/11/1985, p.10.

Carpio, K., & Yllia, M. (2017). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular. *Illapa Mana Tukukuq*, (3), 45 - 60. <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i3.1152> recuperado el 25/10/2020.

Castillo, Carlos Aitor. (1958). "Primer Salón de Arte Abstracto". *La Prensa* (Lima, Perú), enero 27, 1958.

Clodoaldo López Merino. (1968). “Crítica de Arte”. *La Prensa*, 19 de marzo, p. 18.

“Cuadernos de Dibujo” (1944). *Diario Universal*, 17 de setiembre, p. 9.

Elaboran ‘Globo Lunar’ (1970). *La Crónica*, 1 de enero, p. 6.

Espinosa Saldaña, Antonino. "Ensayo sobre la estética del arte pre-colombino: (pintura, escultura y artes industriales, cerámica y textilería)." *Nueva Revista Peruana* (Lima, Perú), n. VII (August 1, 1930): 373-387.

Espinosa Saldaña, Antonino. "Diferenciaciones estéticas." *Social: la revista para todos* (Lima, Perú), no. 71 (February 5, 1934): 13, 36.

Estabridis, R., (2004) “Academia y academicismos en Lima decimonónica”. En *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, n.11 (pp.77-99) *Tiempos de América*.

Exposición de Arte Popular Peruano abrieron en Insula (1964). *El Comercio*, 27 de agosto, p. 3.

Gamboa, P., (1995), “Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano”, en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* (pp. 75-102), Bogotá. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Gálvez, E. (1968). “¡De tal palo, tal grabado!” *7 Días del Perú y del Mundo*, revista dominical de *La Prensa*, N° 536, Lima, 29/09/1968, p.32.

Garrido, E., (1946). “La muestra de Julio Camino S.”. *La Nación*, Trujillo, 08/08/1946, p. 10.

G.D.R. (1968). “Demostración de Grabado”. *Oiga* (262), p. 25.

J.A. “Tacos como obra de arte. Grabados de J. Camino S.” en *El Comercio*, Lima, 26/03/1968, p. 23.

La Prensa, 29 de setiembre, p. 32.

“Las facetas de Julio Camino Sánchez” (2005). *La República*, 4 de agosto, p. 7.

Mariátegui, J.C., (1927). “El indigenismo en la literatura nacional II”, en *Mundial*, N. 346.

Moll, E. (1968). Las xilografías de Camino Sánchez. *La Crónica*, 7 de octubre, p. 11.

Ñ.C.L. (1966). Crítica de Arte, Camino Sánchez. *La Prensa*, 21 de abril, p. 18.

Pachas, S. (2012). “El impacto de la Guerra del Pacífico en la educación artística de Lima. La Escuela de Dibujo Municipal y el Instituto de Bellas Artes”, en *Illapa*, año 9, n. 9. (Dic. 2012).

Pinilla, J. (2005). “Pintar después de los 90”. *El Comercio*, 17 de agosto, p. a12.

Villegas F. (2017). “La importancia del arte y el diseño del Perú Antiguo en el imaginario de los artistas peruanos del siglo XX: las propuestas artísticas de Elena Izcue y José Sabogal”, en *Investigaciones en Arte y Diseño* (pp. 33-57). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Arte y Diseño.

“IV Salón de Grabado” (1968). *Última Hora*, 25 de setiembre, p. 27.